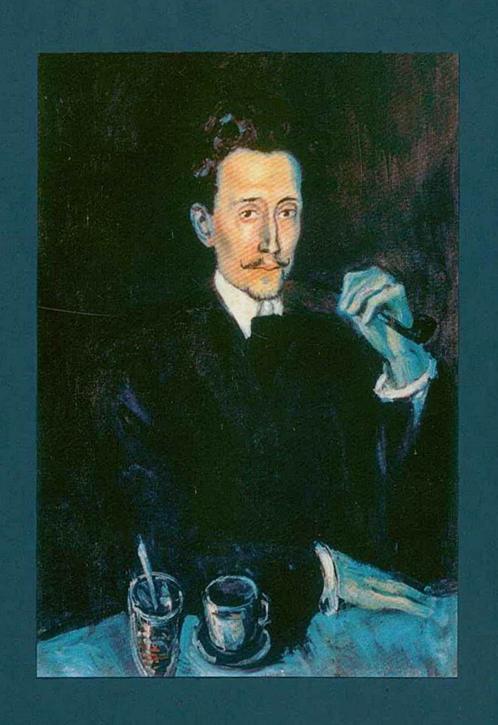
الكلام السّامي

نظريّة في الشعريّة



تأليف

جان كوهن

ترجمة وتقديم وتعليق

د. محمد الولي



جان كوهن

اشتهر جان كُوهِنْ، الأستاذ في جامعة السوربون، بكتابه بنية اللغة الشعرية (منشورات فلاماريون، سلسلة "حقول")، وظلَّ يشتغل، إلى حين وفاته سنة 1994، في بناء نظرية في الشعرية أو الكلام السامي، الذي يُعتبر امتداداً وتوسيعاً لمشروعه.

يندرج الاقتراح النظري لجَانْ كُوهِنْ ضمن تقليد نقد الشعر باعتباره "مفهوماً". يتعلّق الأمر بالنسبة إلى المؤلّف بالكشف عن "ثوابت" جنس ما.

الكلام السّامي

نظريّة في الشعريّة



جـان كوهـن

الكـلام السّامـي

نظريّة في الشعريّة

ترجمة وتقديم وتعليق

الدكتور محمد الولي

دار الكتاب الجديد المتحدة

Original Title:
La Haut Langage: Théorie de la poéticité
by **Jean Cohen**

نشر هذا الكتاب لأول مرة باللغة الفرنسية 1979

الطبعة الأولى
كانون الثاني/يناير 2013

الكـلام السامـي: نظرية في الشعرية
ترجمة الدكتور محمد الولي
موضوع الكتاب الشعريّة
الحجم 17 × 24 سم
تصميم الغلاف دار الكتاب الجديد المتحدة
التجليد برش مع ردّه

ISBN 978-9959-29-498-2
(دار الكتب الوطنية/بنغازي ـ ليبيا)
رقم الإيداع المحلي 2009/356

دار الكتاب الجديد المتحدة
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس،
هاتف 04 03 75 1 961 + **نقّال** 89 39 93 3 961 +
05 03 75 1 961 + **فاكس** 07 03 75 1 961 +
ص.ب. 14/6703 بيروت ـ لبنان
بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb
الموقع الإلكتروني www.oeabooks.com

توزيع حصري في العالم ما عدا ليبيا دار المدار الإسلامي
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس
هاتف 04 03 75 1 961 +/بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb

توزيع داخل ليبيا شركة دار أويا لاستيراد الكتب والمراجع العلمية
زاوية الدهماني، شارع أبي داود، بجانب سوق المهاري، طرابلس ـ ليبيا
هاتف وفاكس 013 07 34 21 218 + **نقّال** 463 45 21 91 218 +

مُقَدِّمَة الترجمة العربيّة

1. حول الكلام السّامي

ها نحن نقدم للقارئ العربي ترجمة كتاب جَانْ كُوهِنْ Jean Cohen، **الكلام السّامي**، المنشور سنة 1979؛ وهو الكتاب الذي يُتمّم به مشروعه الذي دشّنه بكتابه الأول **بِنْيَةُ اللغةِ الشعريّة**، المنشور سنة 1966، والذي نشرنا، (محمد العمري ومحمد الولي) ترجمته، سنة 1986. كتاب **الكلام السّامي** تقويم للكتاب الأول واستئناف رحلة الشعريّة في اتجاه فهم أدق وأنسب للخطاب الشعري. وبه استكمل جَانْ كُوهِنْ مساره العلمي. إنه لم يؤلّف غيرهما في مجال الشعريّة. أما المقالات التي نشرها فهي في الغالب تطوير جزئي لأُطروحته الأساسيّة في الكتابَيْن، أو هي فصول عمد إلى نشرها قبل أن تستوي في فصول **الكلام السّامي**.

وفي كل الأحوال، فإن أهم عناصر ومكوّنات مشروع جَانْ كُوهِنْ تجد أصولها في علمَيْ الشعريّة والبلاغة. فلنُشر إلى بعض هذه المقوّمات التي انصرف طوال حياته إلى دراستها، وكان في كل ذلك يتزوّد من مخازن ومستودعات الشعريّة والبلاغة القديمتَيْن: الاستعارة، والتشبيه والنعت والوصل والفصل والتقديم والتأخير والجناس والقافية والأصوات المحاكية والأوزان والإيقاع والمعاظلة والسخرية والمبالغة المفارقة والطباق إلخ.

إلّا أن جَانْ كُوهِنْ تناول هذه المواد وأعمل فيها النظر انطلاقاً من المعارف والعلوم والمناهج المعاصرة، ولقد أهَّلته هذه المعارف لكي يسلّط على كل هذه المقوّمات أضواءً جديدةً ما عهدناها عند المتقدِّمين. كما أسعَفَتْهُ هذه المعارف على وضع اليد على بعض الصور الشعريّة التي لم يُعرْها القدماء عنايةً تُذكر. فلنَعُد إلى الوراء، ولنبتعد عن الموضوع لعلّنا نراه، عن بُعد، بشكل أفضل؛ إذ الاقتراب المفرط قد يحجب الرؤية.

للشعريّة، تاريخ عريق. يمكن أن نزعم أنها قد وُلدت تامّةَ القوام مستويةً منذ حوالى أربعة وعشرين قرناً، في أثينا. أبوها الروحي هو أَرِسْطو Aristote، الذي وضع أول كتاب في هذا العلم باسم **بُويِيطِيقَا**. وهي التسمية التي نترجمها إلى العربيّة بـ الشعريّة. وهي ترجمة خادعة، إذ إن **بُويِينْ** اليونانيّة تعني صَنَعَ أو أبْدَعَ[1]. يقول العلّامة الألماني هِنْرِيشْ لَاوسبِيرْغْ Heinrich Lausberg:

«ينبغي أن نحاول فهم تسمية بُويِيتِيسْ «الصانع أو المُبدع» انطلاقاً من العصر الذي كان يتقاسم فيه صُنّاع الكلمة الوظائفَ، ويُوَزِّعون العمل: تعني كلمة الآأُويْذُوسْ المُنشد أو الذي يقوم بأداء القصيدة أو إلقائها [. . .] بعد تسلُّمها من الصانع بُويِيتِيسْ [أو الشاعر]. وتُسمّى عمليّة الصناعة والخلق بُويِزِيسْ أي الإبداع، أو الإنشاء أو النظم؛ أما المنتوج المصنوع فيُسمّى بُويِيمَا [قصيدة]. وأخيراً، فإن قواعد تأليف الشعر فتُسمّى الصناعة الشعريّة، تِكْنِي **بُويِيتيكِي**، أي **الشعريّة** أو **فن الشعر**»[2].

هذا النصّ المصنوع هو موضوع **شعريّة** أَرِسطو. المقصود بالموضوع هنا ما هو تمييزي من وجهة نظر الشعريّة. النصّ هنا يتمّ إعداده للتشخيص الدرامي، مع ما يقتضيه ذلك من عناصر: 1. الحبكة، أو ترتيب الأحداث، و2. والشخوص، و3. الكساء الأسلوبي، و4. الفكر، و5. الديكور، و6. الغناء أو الإنشاد.

انتقى أَرِسطو من بين كل هذه العناصر أهمَّ عنصر درامي وهو النصّ المصنوع. وأمعَنَ في الحصر فجرّد من تلابيبه ذلك العنصر الحكائي أو القصصي الذي اعتبره روح التراجِيديَا:

«إن أساس، بل روح التراجِيديَا، إذا جاز القول، هو القصة، أي ترتيب الأحداث؛ أما الأشخاص [أو الطبائع] فهي تأتي في المرتبة الثانية. [. . .] التراجِيديَا هي محاكاة فعل ومن خلال هذا الأخير بالضبط فهي محاكاة أناس في حالة فعل»[3].

---

(1) Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, éd. Livre de poche, Paris, 1993, p. 216.

(2) Lausberg Heinrich, *Manual de retorica literaria*, (tomo I) éd. Gredos, Madrid, 1975, Paris, 1980, p. 87.

(3) *La Poétique*, éd. Seuil, Paris, 1980, p. 57.

لا نستطيع أن نتغاضى عن كون أَرِسطو اعتبر الأسلوب ثانويًا في كتابه **الشعريّة**، بل ربما جاز القول: إن العبارة هنا تحتلُّ مرتبةً أدنى من تلك التي تحتلُّها في **الخطابة** التي خصّها بالجزء الثالث من ذلك المُصنّف. وفي كل الأحوال، يمكن أن نميّز في حديث أَرِسطو عن العبارة بين مستويين: الأول، ينصبّ على جهة العبارة؛ والثاني، على المُعْجَم.

فمن الأول، «معرفة ما الأمر وما الدعاء وما الحكي وما التهديد وما الاستفهام وما الجواب وكل ما يجري هذا المجرى. فأن نعرف أو نجهل هذه الأمور لا يعرض الفن الشعري لأي مأخذ يستحق الاهتمام»[4]. بمعنى آخر، إن كل ما يتعلّق بالجُمل الإنشائيّة الطلبيّة وغير الطلبيّة والجمل الخبريّة لا تضير الشعر في حال عدم التقيّد بقواعدها.

ومن الثاني، أي الأمور المتعلِّقة بالمُعْجَم. يقول أَرِسطو: «إن الاسم يمكن أن يكون شائعاً أو غريباً أو استعارةً أو مزيّناً أو مبتدعاً أو ممدوداً أو مقصوراً أو معدولاً»[5].

هذا الاعتبار الذي يخصّ به أَرِسطو التعبير أو الأسلوب في **الشعريّة** يتطلب إبداء ملاحظتين اثنتَيْن:

الأولى: إن هناك اختزالاً للعبارة أو الأسلوب بحيث أن ملامح لغويّةً هامّةً اعتُبر سوء استعمالها لا يضرّ الشعر. وقد شدّد مقابل هذا، على الجانب المُعْجَمِيّ منبّهاً على تأمين شيئَيْن اثنَيْن: أولهما، الوضوح المدعوم بالمُعْجَم الشائع؛ والثاني، التغريب أو تفادي الابتذال القائم على الاستعارة والغريب والممدود. هذا التوفيق المعتدل بين هذَيْن القطبَيْن هو ما يُعلي من فنيّة **الشعر**.

الثانية: كأني بأَرِسطو يعتبر النصّ الشعري التراجيدي نصًّا صامتاً، وهو يقتصر على تتبُّع أطوار الفرجة، أي الأفعال أمامه على خشبة المسرح حيث تظهر له اللغة مُجرَّد عنصر زائد أو إضافي. لهذا السبب اعتبر زَلَّاتِ «جهات الخطاب» لا تؤذي العمل الشعري. واعتبر المجموعة الثانية من المقوّمات، أي الاقتراض

(4) *La Poétique*l, p.101.

(5) نفسه، ص107.

والممدود والاستعارة إلخ، أدوات تبعد الشعر عن الابتذال وتجعله يتنفَّسُ في مناخ «الغرابة».

وعلى الرغم من كون الاستعارة هي المستودع الذي تتسوَّق منه كل اتجاهات الشعريّة المعاصرة، ومن كونها الأساس الراسخ لكثير من النظريّات الشعريّة، ومنها النظريّة المعروضة في **الكلام السّامي**، فقد كاد حظها في **شعرية** أَرِسطو يقتصر على تخصيصها بتعريف عام من قبيل:

«والاستعارة هي نقل اسم شيء إلى شيء آخر، فإما أن يُنقل من الجنس إلى النوع، أو من النوع إلى الجنس، أو من نوع إلى نوع، أو يُنقل بطريق المناسبة»[6].

والواقع أن مثل هذا التعربف تتداخل فيه مقوِّمات الاستعارة والمجاز المُرسل والكناية. والمصطلح ما يزال هنا بعيداً عن الحصر الذي نعهده في بلاغة الصور أو المُحَسِّنات. أو بتنويه عام أيضاً من قبيل: «وأعظم هذه الأساليب هو معرفة صنع الاستعارات، لأن هذه لا يمكن تعلُّمها من الآخرين، وهي علامة على الموهبة. إن القدرة على وضع استعارات جيدة يعني القدرة على إدراك الشبيه لشيء ما»[7].

هذا الحديث عن الاستعارة وعن باقي الصور والمُحَسِّنات هو هنا مُجرَّد براعم ستينع وستصبح أغصاناً وفروعاً وارفةً في بلاغة الصور والمُحَسِّنات. وستكون هذه كلُّها المادة الخام لكثير من مبتكرات الشعريّة المعاصرة.

هناك إلى جانب كتاب **الشعريّة** لأَرِسطو كتابه **الخطابة**، وموضوعه فن الحِجاج أو الإقناع. يستعرض الكتاب أهمّ الوسائل اللغويّة أو الخطابيّة المتوخيّة للإقناع. فلقد وَزَّع هذه الوسائل على ثلاثة أجناس كبرى: يعود الأول إلى الخطيب، والثاني إلى السامع أو المتلقي، والثالث إلى الخطاب نفسه. وعالج إلى جانب ذلك، في الكتاب الثالث من **الخطابة**، المقوِّمات الأسلوبيّة. تمثّل المواد المعروضة في هذا الجزء النواة الأساسيّة التي سيقوم عليها بناء بلاغة الصور أو المُحَسِّنات في العصور اللاتينيّة. وهي التي ستستوي بعد ذلك في القرن

---

(6) *La Poétique*, p.107.

(7) نفسه، ص117.

التاسع عشر في كتاب **صور الخطاب**[8] للبلاغي الفرنسي بْيِيرْ فُونْتانْيِيه Fontanier. وبطبيعة الحال، فبالانتقال من بلاغة أَرِسطو الحِجاجيّة إلى بلاغة الصُّوَر أو المُحَسِّنات تمّ تطهير بلاغة أَرِسطو من كل العلاقات التي تربطها بالحِجاج والإقناع. وبهذا دخلت هذه البلاغة في صيغتها الجديدة في علاقة وطيدة مع الشعر. وهكذا أصبح علم البلاغة أو الخطابة الذي نشأ في الأصل باعتباره العلم الذي يحيط بفن الإقناع الحِجاجي ومستودع أو سجل المقوِّمات الحِجاجيّة بلاغة الصُوَر أو المُحَسِّنات التي يعتمد عليها لتحليل الخطاب الشعري أيضاً. هذه الصيغة لعلم الخطابة هي التي يجب أن نضع لها التسمية العربية: **بلاغة**، والتي تترادف مع الأسلوبيّة المعاصرة.

أبرز المقوِّمات الأسلوبيّة التي عالجها أَرِسطو، إلى جانب ملامح السلامة اللغوية والمناسبة المقاميّة، الاستعارة والكناية والتوازي أو العبارات الدوريّة والسجع والنعت والتقابل والتناسب والأمثال والمبالغة والتشبيه أو الصورة والأوزان والإيقاع. كما بسط القول في بناء الخطابة باعتبارها نصًّا متألِّفاً من الافتتاح والعرض والحُجَّة والخاتمة. كما تعرَّض أَرِسطو في هذا الجزء من الكتاب لعيوب الأسلوب. فتحدَّث عن الألفاظ الغريبة والألفاظ المُركَّبة والنعوت الحشويّة وغريب الاستعارات.

واللافت أن مسألة الأسلوب لم تفز بعناية أَرِسطو في **الشعرية** كما هو الأمر في **الخطابة**، وإن كان من العدل القول إن مصير الأسلوب كان أسوأ في **شعرية** أَرِسطو منه في **خطابته**. لهذا لم تفت جِرَارْ جُنِيتْ Gérard Genette ملاحظة أن **خطابة** أَرِسطو: «لم تكن تتطلَّع إلى أن تكون 'عامّة' (ناهيك عن مُعَمَّمَة): ولقد كانت عامّة، وكانت كذلك بسبب رحابة منظورها، بحيث أن نظريّةً للصُوَر لم تنل منها أية إشارة خاصة؛ بعض الصفحات فقط حول التشبيه والاستعارة، في الكتاب الثالث (ثلاثة أجزاء) المكرّس للأسلوب وبناء النصّ، وهو المجال المُهَمّش والضائع في هذه الإمبراطوريّة الشاسعة»[9].

---

(8) P. Fontanier, *Les figures du discours*, éd. Flammarion. Paris, 1968.

(9) Gérard Genette, *Figures III*, éd. Seuil, Paris, 1972. p. 21

ويكفي في هذا السياق أن نسوق التعريفَيْن الآتِيَيْن لكلٍّ من الخطابة والشعر لكي ندرك أن مثل هذَيْن التصوُّرَيْن للفنَّيْن المذكورَيْن لا يُوَفِّران مجالاً مسعفاً لازدهار شعريّة أو بلاغة تتخذ مادتها المقوّمات اللغويّة أو اللفظيّة. يقول أَرِسطو وهو يُعرّف الخطابة:

«العدالة هي أن نناقش اعتماداً على الوقائع وحدها، وكل ما عدا البرهان يُعتبر تافهاً»[10].

ويقول في تحديد الشعر الذي يترادف عنده مع التراجِيديَا:

«إن الأحداث والقصة هما الغاية المتوخاة في التراجِيديَا والغاية هي أهم من كل عداها»[11].

نلاحظ إذن في الحالَتَيْن أن أَرِسطو يُقصي من بؤرة اهتمامه المقوّمات الأسلوبيّة. فلكي تنتقل هذه المقوّمات من الهامش إلى المركز كان علينا أن ننتظر عصر سيادة بلاغة الصور أو المُحَسِّنات، التي نَبَتَتْ وأينعت في العصور اللاتينيّة. يقول رُولاَنْ بَارْتْ Roland Barthes:

«وبالفعل فلقد تطور قسم الأسلوب elocutio كثيراً منذ نشأة البلاغة أو الخطابة. كان هذا القسم غائباً في صنافة كُورَاكْسْ، وكانت نشأته الأولى حينما صمّم غُورجْيَاسْ على تطبيق المعايير الجماليّة (الواردة من الشعر) على النثر؛ كان أَرِسطو قليل العناية به مقارنة بأمور الخطابة الأخرى؛ وعلى وجه الخصوص فلقد تطوَّرَ هذا القسم مع اللاتِينِيَّيْنَ (أمثال شِيشرُونْ Cicéron وكِينْتِيلْيَانْ Quintilien)، وازدهر في صيغة روحانيّة مع دُونِيسْ دَالِيكَارْنَاسْ Denis d'Alicarnasse ومع المؤلف المجهول لـ مصنّف **الأسلوب السّامي Traité du sublime**. وانتهى هذا القسم إلى استيعاب كل البلاغة [أو الخطابة] التي تطابقت هنا مع الصنف الوحيد من بلاغة المُحَسِّنات أو الصور»[12].

* * *

(10) Aristote, *Rhétorique*, éd. livre de poche, Paris, 1991. p. 299

(11) *La Poétique*, p. 55.

(12) Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique», in, *L'aventure sémiologique*, éd. Seuil, Paris, 1985. p. 115.

هذه المواد اللفظيّة أو اللغويّة التي وردت عند أَرِسطو في **الشعريّة** وبشكل خاص في **الخطابة** هي التي طوّرتها بلاغة الصُوَر أو المُحَسِّنات ورتّبتها في أجناس وأصناف، بعد أن تخلّصت بشكل ملحوظ من عبء الملامح الشعريّة الحكائيّة والإقناعيّة. لقد وفَّرَ التشديد على الأدوات اللفظيّة المجال لكل المقوِّمات اللغويّة لكي تتمتّع بالهيمنة في الخطاب ولكي تصبح الفرص متاحةً بشكل تام أمام الأداة اللفظيّة لكي تَلْتَفِتَ إلى نفسها وتعتني بجمالها وتكشف عن زينتها، ولكي تغضَّ بصرها عن الأدوار الحِجاجيَّة ومهام تصوير الأشياء والواقع. بمعنى أن الأداة اللفظيّة اكتسبت هنا في بلاغة الصُوَر سمكاً خاصًّا جعلها غير شفّافة أمام الأشياء الموصوفة. بهذا اكتسبت ملامح لافتة تجعل نظر المتلقّي يلتفت إليها ويهشّ لفتنتها وبهائها غير عابئ بتنكّرها لمهام تصوير الواقع. والحقيقة هي أن البلاغة كانت دائماً نزّاعة إلى مثل هذه الغواية والتبرُّج أمام أنظار المتلقّي لأجل كسب ذائقته الجماليّة لا عقله.

هذا الجانب اللغوي التَّزْيِيني اكتسب النفوذَ والهيمنة في العصر اللاتيني، مع البلاغي والخطيب الذائع شيشرُونْ، بفضل كتابَيه: **الخطيب** و **عن الخطيب**. فبتصفُّح الأول نلمس هذا الاهتمام البالغ بالأداة اللغويّة أو الأسلوبيّة، حيث ميّز بين أجناس الخطابة وخصائص كل واحد منها كما فصل القول في المراتب الأسلوبيّة فميّز بين الأساليب المتدنية والمتوسطة والسّامية، كما ميّز بين أساليب الفيلسوف والمؤرِّخ والسوفسطائي والخطيب والشاعر. وأفاض في الكلام عن الإيقاع في الخطابة وأصناف الجُمل وأجناس المجاز والاستعارة والتمثيل إلخ. أما البلاغي اللاتيني الثاني فهو فَابْيُو كِينْتِيلْيَانْ، صاحب أكبر مصنّف في البلاغة الغربيّة: **مؤسسة البلاغة**، المتكوِّن من اثني عشر جزءاً. يُعتبر هذا الكتاب المرجع الأساسي في التراث الغربي في بلاغة الصور. وامتاز بنزوعه المدرسي الصنافي. ويمكن أن تقارن مكانته بتلك التي يحتلُّها في تاريخ البلاغة العربيّة، أبو يعقوب السَّكّاكيّ، صاحب **مفتاح العلوم** وهو الذي وضع الصياغة النهائيّة لتقسيم البلاغة العربيّة إلى علوم المعاني والبيان والبديع، وزكّى بعده الخطيب القَزوينيّ هذا التصنيف في كتابَيْه **الإيضاح والتلخيص**.

نريد أن نقدم الخطوط العريضة لهذه البلاغة الصُوَريّة. تميِّز هذه البلاغة بين أربعة أصناف كبرى للمقوِّمات أو الصور الشعريّة أو البلاغيّة:

ـ صُوَر الكلمات والأصوات، التي تتعلَّق بالمادة الصوتيّة للغة، مثال ذلك الإيقاع والجناس والقافية والمحاكيات الطبيعيّة.

ـ وصُوَر التركيب، مثل التقديم والتأخير والحذف والاعتراض والتوازي، وهي تمسّ ترتيب الجملة أو الخطاب.

ـ وصُوَر المعاني، مثل المجازات، والكناية والتمثيل والاستعارة. وقد نُلحق بهذه الفئة التشبيهات، نظراً لعلاقاتها بالاستعارة.

ـ وصُوَر الفكر، مثل التمثيل والرمز والسخرية، وباقي الصور التي تمسّ علاقة الخطاب بالقائل أو الخطيب، وعلاقته بالموضوع أو المرجع، والاستعمالات المنزاحة للضمائر وأسماء الإشارة والظروف(13).

1. صور الكلمات أو الأصوات: هي عبارة عن تكرار الأصوات والألفاظ. صحيح أن التكرار من الظواهر التي تقوم عليها اللغة الطبيعيّة. إلّا أن هذه تحاول ما أمكن أن تتفادى تكرارها اللافت. وإذا كانت هناك ضرورة للتكرار عمد المتكلِّم إلى الترادف. في حين أن الشعر يقصد إلى تكرار ألفاظ حاملة لنفس المعنى أو لغيرها ولا يبالي بالتعويض الترادفي. بل إنه حريص في بعض الأحيان على الاستمداد من خزانات التشابهات الصوتيّة. حيث تتناظر الألفاظ والأصوات وتتباين المعاني. مثال ذلك قول المتنبي:

يَا أقدر السُّفَّارِ والقُفَّالِ   لَوْ شِئْتَ صِدْتَ الأُسْدَ بالثَّعَالِي

أَوْ شِئْتَ غَرَّقْتَ العِدا بالآلِ   ولَوْ جَعَلْتَ موضعَ الإلاَلِ

لآلئاً قتلتَ باللآَّلي(14)

يغرق الخطاب هنا في وابل من الأصوات المتشابهة المتفقة والمختلفة معنىً. هناك أربع كلمات متشابهة بشكل مربك: الآلِ والإلاَلِ ولآلئا واللآَّلي، وهي متكرِّرة في أول الشطر الأخير وآخره. وهناك إذن مناخ من السديميّة اللفظيّة

(13) Olivier Reboul, *La rhétorique*, PUF, Paris, 1984. pp. 36 - 37

(14) اعتمدنا فيما يتعلَّق بأشعار أبي الطيِّب المتنبي المُستشهد بها هنا على شرح ديوان المتنبي، عبد الرحمن البرقوقي، منشورات دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.

الصوتيّة التي يجد معها المتلقّي نفسه في حالة من الارتباك لإعادة توزيع الألفاظ على معانيها. بل إن هذه السديميّة تبعث إحساساً بأن هناك تماثلاً معنوياً، والواقع غير ذلك. وهذا لا يحصل إلّا في الشعر. وقد يكون هذا التكرار من الخفّة بحيث لا يتأذّى به المعنى إلّا أنه يكتسب به تألُّقاً وشَرَفاً ينأى به عن النثريّة. ومن الأمثلة على هذا، قول محمود درويش في **حالة حصار**:

السلامُ نهارٌ أليفٌ لطيفٌ خفيفُ

الخطى، لا يُعادِي أحد[15].

وله أيضاً:

قلبي بريءٌ، مضيءٌ، مليءٌ[16].

لا شك أن هذه التكرارات تمثِّل واحداً من خصائص الخطاب الشعري. بل إنها في تحققها الصوتي المسموع تمثِّل أول ما نتلقاه من الرسالة الشعريّة فندرك على التو بأننا أمام خطاب شعري حتى قبل أن نعمل على التمكُّن من المعنى. يقول جانْ مُولِينو وجوئِيلْ تَامِينْ Jean Molino et Joëlle Tamine:

«ما من شك أن هذه التكرَارَاتِ، التي نميّز فيها ما هو لازم وما هو اختياري، هي التي تبعث انطباعاً مباشراً عند المتلقّي بأننا أمام شعر؛ وهذا يحصل حتى قبل أن نسعى إلى فهم ما نسمعه»[17].

2. صور التركيب: هذا الجنس الثاني من الصُوَر، وهو يتمثَّل في التقديم والتأخير والحذف والاعتراض والتوازي. نتوقف عند هذا الصنف الأخير الذي يتمثَّل في تكرار الهياكل التركيبيّة، وهي ملحوظة بكثرة في الشعر. وربما كان الهيكل العروضي عاملاً مؤثِّراً ومُسعفاً على جعل الكلمات التي تفرغ فيه تنصاع لهذا التقسيم ذي الطابع الإيقاعي. بل إن هذه الملامح التكراريّة قد ورثها الشعر

(15) الأعمال الجديدة، منشورات رياض الريس، بيروت، 2004، ص262.

(16) نفسه، ص233.

(17) Jean Molino et Joëlle Tamine, *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, PUF, Paris, 1982, pp. 184 - 185.

عن الموسيقى والرقص أيام كانت هذه الفنون تمثِّل مادةً وكتلةً واحدةً. بل واحتفظ بها من عهود الإلقاء الشفوي التَّرَنُّمِي. إلّا أن الشعر وهو يستقلّ عن الموسيقى والرقص والغناء والإلقاء وانتقاله إلى الورق خصوصاً بعد عصر الطباعة والقراءة قد ظلَّ يحتفظ، مع ذلك، بهذه الملامح الإيقاعية واللفظيّة. هذه الخاصيّة التي نتوقّف عندها هنا هي تلك التي تُدعى التوازي. مثال ذلك قول محمود درويش:

أيُّها السَّاهِرون! ألم تتْعَبُوا
من مراقَبةِ الضَّوء في مِلْحنا؟
ومن وَهَجِ الورد في جُرْحِنَا
ألم تتْعَبُوا أيها السّاهِرون؟(18)

يقوم الشطران الثالث والرابع على هيكل تركيبي متناظر تماماً، نفس العدد من الكلمات مع تكرار بعض روابطها، أي حروف الجر في الشطرَيْن وفي موقعَيْن في الصدارة وفي الوسط. وتَعَزَّزَ هذا التناظر المتوازي باختتامه القفوي وربما التفعيلي أيضاً. وهما معاً جملتان استفهاميّتان. وتتسيّج الجملتان المتوازيتان داخل مُركَّب متكرِّر أيضاً في الشطر الأول والرابع. إلّا أن هذَيْن المُرَكَّبَيْن الحاضنَيْن نجدهما على اعتمادهما نفس الكلمات المتكرِّرَة في الموضعَيْن يعمدان إلى قلب ترتيب كلماتهما المؤلّفة: أيُّها السَّاهِرون! ألم تتعبُوا/ ألم تتْعَبُوا أيها السّاهِرون؟. وهذا ما يجرّده من تلك الرتابة التكراريّة الكاملة. وعلى الرغم من أن هذا المُركَّب المتكرِّر حرفيُّ الدلالة فإن المُرَكَّبَيْن المتوازِيَيْن المُتخلِّلَيْن في الشطرين الثالث والرابع يقومان على الاستعارة.

يحتلُّ هذا المقوّم أهمية كبيرة في الشعريّة المعاصرة، إلى حد أن اسم عالِم الشعريّة المعاصر رُومَانْ يَاكُبْسُونْ R. Jakobson قد ارتبط به. بل إن التيّارات الشعريّة المعاصرة التي يمكن إدراجها ضمن الاتجاهات الشكلانيّة والبنيويّة واللسانيّة لها نزوع خاص إلى اعتبار هذا المقوّم يمثّل أساس الخطاب الشعري. أشهر مَنْ يمثِّلون هذا الاتجاه نِيكُولَا روفِيتْ N. Ruwet الفرنسي، وصَامْوِيلْ رُوبِيرْ لِيفِنْ S.R. Levin الأميركي، وفِرْنَانْدُو لَاثَارُو كَارِّيتِيرْ F.L. Carreter الإسباني.

(18) **حالة حصار**، الأعمال الجديدة، منشورات رياض الريس، بيروت، 2004، ص215.

3. صُوَر المعنى: إنها الصُوَر التي تقوم على المجاز، حيث يتعايش في كلمة واحدة معنيَان، قديم وطارئ. تقول جماعة لِييجْ Groupe de Liège في كتابها **بلاغة عامة**:

«لا ينبغي الإلحاح كثيراً على كون المجاز الشعري هو انزياحٌ ملحوظٌ، وهو يعتمد على قرينة. فلأجل أن يَحدُث انزياحٌ ينبغي حصول تَوَتُّر، ومسافة، بين المعنمَيْن [أي المدلولَيْن]، حيث يظلُّ الأول حاضراً، ولو ضمنيًّا. ولأجل إدراك هذه القرينة، ينبغي بالضرورة أن نتخذ موقعاً ضمن المستوى المُرَكَّبي، أي الانطلاق من سياق لغوي و/أو خارج لغوي»[19].

وحينما يظفر المعنى الطارئ بالسلطة على كامل رقعة الكلمة، ويتوارى المعنى القديم تكفُّ الكلمة عن أن تكون استعارة، وتصبح بذلك حاملةً لمعنىً حقيقيٍّ بعد أن كان طارئاً أو مجازياً. نستدل على الحالة الأولى حيث يكون تعايش المعنَيَيْن مطبوعاً بالتوتّر بمثال من محمود درويش:

«تتساءل: أيُّ داهية قانوني أو لغوي يستطيع صوغَ معاهدة سلام وحُسْن جوار بين قصر وكوخ/ بين حارس وأسير؟»[20]. ففي كل استعارات قصر وكوخ وحارس وأسير يرتبط معنيان بعلاقة مطبوعة بالتعايشِ المتوَتِّرِ. وهذه هي خاصيّة الاستعارات الجديدة أو الخاصة التي لم تتداولها الألسنة فتُبْليهَا بفضل تغليب المعنى الجديد على القديم.

ومن الاستعارات حيث يميل المعنى الطارئ إلى اقتسام النفوذ بما يقترب من التساوي مع المعنى القديم قول محمود درويش:

«وكما أوصَيْتَني، أقف الآن باسمك كي أشكر مُشيِّعيك إلى هذا السفر الأخير، وأدعوهم إلى اختصار الوداع، والانصراف إلى عشاء احتفالي يليق بذكراك»[21].

ما تزال استعارة «السفر» للموت تحتفظ بشيء قليل من توهُّجِها، وهي تميل إلى الانطفاء.

---

(19) Groupe µ, *Rhétorique générale*, éd. Larousse, Paris, 1970. p. 95

(20) محمود درويش، **في حضرة الغياب**، منشورات رياض الريس، بيروت، 2009، ص146.

(21) نفسه، ص9.

ويمكن في النهاية أن يتقاسم المعنَيان النفوذ اقتساماً متساوياً فيغدو لكلٍّ واحد منهما نفس الحقوق. وأعتقد أنه في هذه الحالة يحدث ما هو شبيه بالانشقاقات الحزبية حيث يستأثر كل طرف بالاسم الذي كان يشمل الطَرَفَيْن. من هذا القبيل: لفظ «عَقْدٌ». إنه يعني «العَقد» أو العُقدة التي نُحْدِثها في حبل ما. وتعني في نفس اللفظ المتكرِّر «العَقد» الذي يربطنا باتفاق طرفَيْن. ويبدو أن اللغة مشحونةٌ بهذا النمط من الاستعارات المختفِيَة والتي لا يمكن الكشف عنها إلّا بالفحص والتنقيب.

النمط الثاني من صُوَر المعاني هو التشبيه. وعلى الرغم من أن علماء الشعريّة قلّما أدخلوا التشبيه في نفس هذا الجنس الثالث من المقوِّمات إلّا أنني أُدرجه فيه لسبب. وذلك نظراً للأواصر المتينة التي تجمع بينه وبين الاستعارة؛ من حيث إنهما معاً يمثّلان نمطاً تعبيريًّا واحداً يقوم على نفس الخرق الذي يمكن أن يرتقي إلى القمم التي يصفها الجُرْجاني بعبارته الذائعة: «إنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المنافرات والمتباينات في ربقة وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشُبْكَة»[22]. أو التي يصفها أُكْتَابْيُو بَاث Octavio Paz، وهو يتحدَّثُ عن الشعر، بقوله: «إنها عُرْسُ المتناقضات»[23].

لنتناول مثالاً من التشبيهات حيث يحتفظ بالأداة، هذا البيت لأبي الطيِّب المتنبّي:

حصانٌ مِثْل ماءِ المُزنِ فيه   كَتومُ السِّرّ صَادقةُ المقَالِ

ومن هذه التشبيهات التي تأتي متواربة بأداته غير معهودة، قول المتنبي:

أتَيتُ بمنطقِ العَربِ الأصِيلِ   وكانَ بقدرِ ما عَاينْتُ قِيلِي

فعارضهُ كلامٌ كانَ منهُ   بمنزلةِ النِّسَاءِ من البعُولِ

حيث يُشبِّه كلام معارضه بالنساء في حين يُشبِّه شعره هو بالرجال.

---

(22) **أسرار البلاغة**، تح. محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1991، ص148.

(23) Octavio Paz, *El arco y la lira*, ed. Fondo de cultura economica, México, 1986. p.p. 111-112.

ومن التشبيهات ما تختفي فيه أداته التشبيهيّة لكي يصبح بليغاً، يقول محمود درويش:

«الحنينُ عطشُ النبعِ إلى حَاملَات الجِرار»[24].

«الحنينُ نداءُ النَّايِ لِلنَّايِ لترميمِ الجهةِ التي كسَّرتهْاَ حوافرُ الخيلِ في حملة عسكرية»[25].

في كل هذه الحالات يرتقي الكلام إلى مرتبة الشعر بفضل التوسل بالاستعارة والتشبيه. نود في الأخير أن نقف عند جنس الكناية التي يرتبها كل البلاغيين في مراتب دنيا من صور المعاني. وهي أن نذكر معنى لا يكون هو المقصود لكن نقصد إلى معنىً مجاور وملازم له. من هذا القبيل:

طويلُ النجادِ طويلُ العمادِ   طويلُ القناةِ طويلُ السنانِ

وهي أربع كنايات دالة على الشجاعة والشرف. الكناية هي أشبه بالأعراض. ومن أجمل الكنايات قول مجنون ليلى:

أَمُرُّ علَى الدِّيارِ ديارِ لَيْلَى   أُقبِّلُ ذَا الجِدارَ وذَا الجِدارَ

ومَا حبُّ الدِّيارِ شَغفنَ قلبِي   ولكن حبُّ مَنْ سكنَ الدِّيارَ

بطبيعة الحال لا يقصد المجنون من وراء تقبيل الجدار إلى تعلُّقه بالجدران لكنه يقصد إلى تعلُّقه بمن تُؤويه، أي إلى ليلى.

هذه هي مقوِّمات الصور المعنويّة عامة. ولقد كان لها، خاصةً الاستعارة والكناية، تاريخ مليء بالأمجاد. بل لقد ظفرت الاستعارة باهتمام لم يظفر به أي مقوِّم آخر. واستحوذت باهتمام شتى العلوم اللغوية كما استحوذت بعناية علم النفس والسوسيولوجيا والأنتروبولوجيا وتنكَّرت أحياناً تحت تسميات مُلْتَبَسة من قبيل «النماذج النظريّة» في العلوم و«الرمز» في الأنتروبولوجيا و«الصورة» في التحليل النفسي والنقد الأدبي. والذي يهمّنا هنا هو اتخاذ اتجاهات في الشعريّة

(24) محمود درويش، **في حضرة الغياب**، منشورات رياض الريس، بيروت، 2009، ص119.

(25) نفسه، ص124.

المعاصرة الاستعارة بؤرةَ اهتمامها. ولعل أبرز هؤلاء على الإطلاق جَانْ كُوهِنْ. بل إن مشروعه النقدي هو في الأساس تَثْوِيرٌ لمفهوم الاستعارة، التي تنضوي تحتها كل أجناس الصور الشعريّة. وهو يتخذ له موقفاً معارضاً لاتجاه آخر للشعريّة كما صاغه رُومَانْ يَاكُبْسُونْ الذي يشدّد على المقوّمات اللفظيّة خاصةً وعلى التوازي بشكل خاص. بحيث إننا نستطيع أن نميِّز بين الشعريّة الاستعارية ذات المنحى الدلالي الوجداني، والشعريّة اللفظيّة التي لا تُزْرِي من شأن المعنى عامةً، ومن شأن المعنى العاطفيِّ بشكل خاص.

4. صور الفكر: هذا الجنس الرابع من الصور. إنه لا يراعي العلاقات بين الأصوات والألفاظ كما يحدث في الصور اللفظيّة، ولا يراعي العلاقات بين الهياكل التركيبيّة المتكرِّرة كما يحدث في الصور التركيبيّة، ولا يراعي العلاقات بين المعنى الأول والثاني كما يحصل في الصور المعنويّة، بل إنه يراعي العلاقات بين النصّ وسياقه. بين النصّ والقائل، وبينه وبين المتلقي، وبينه وبين المرجع.

فمن الأول قول الشاعر:

بلِينَا ومَا تَبلَى النُّجومُ الطَّوالِعُ وتَبقَى الدِّيارُ بَعْدنَا والمصَانِعُ

فمن هو هذا الضمير (نا) الذي يتحدث؟ لا نعرف عنه أي شيء. ففي غيبة السياق أو المقام التي تلازم الشعر تظلّ القصيدة كياناً مغبوشاً ومنطمساً.

وما يحدث مع الباثّ يحصل مع المتلقي أو المخاطب. فمن هو (أنت) و(تَ) في قول محمود درويش:

وأنت تعدُّ فطوركَ، فَكِّرْ بغيْركَ

[لا تنسَ قُوتَ الحَمَامْ]

وأنت تخوض حروبك، فَكِّرْ بغيْركَ

[لا تنسَ من يطلُبُونَ السلامْ]

وأنت تُسدِّد فاتُورة الماء، فَكِّرْ بغيْركَ

[من يرشفون الغمَام]

وأنت تعُود إلى البيتِ، بيتِك فَكِّرْ بغيْركَ

[لا تـنْـسَ شـعْـبَ الـخـيـامْ]

وأنت تنام وتحصي الكواكب، فَكِّرْ بغيْركَ

[ثـمـة مـن لـم يـجِـدْ حيِّـزاً لـلـمـنَـامْ]

وأنت تحرِّر نفسَكَ بالاسْتعاراتِ فَكِّرْ بغيْركَ

[مـن فـقـدوا حـقـهـم فـي الـكـلامْ]

وأنت تُفَكِّر بالآخرين البعيدين، فَكِّرْ بنفسك

[قل ليتني شمعة في الظلامْ][26]

تتسم، في السياق العادي وفي إطار زمن ومكان مُعيَّنَيْن، وحيث تتأطر الأطراف المتخاطبة، الضمائرُ بالانكشاف والوضوح والتميُّز. أما في السياق الشعري الذي ينسلخ من هذا الإطار المقامي، الزمني والمكاني، فإن الضمائر، شأنها شأن الظروف والإشارات والضمائر التملكيّة والشخصيّة إلخ. لا يعود لها معنىً محدَّد. مثال ذلك ما نلاحظه في القصيدة التي بين أيدينا الآن. فمن هو **أنت**. إن هذا الضمير أنت وبدائله: «كاف» الخطاب و«ياء» المتكلم لا تشفُّ عن القصد من ورائها. وبما أننا نتحدث عن المخاطَب فإن هذا هو مخاطَب متكلّمٌ ما. فمن هو هذا المتكلم لهذا المخاطب؟ إننا لا نعرف شيئاً عن كل هذا. وفي غيبة السياق فلا سبيل إلى إدراك القصد من هذه المُبهمات. إلّا أن القصيدة تربح الكثير بهذا الغموض المبثوث في القصيدة بفضل هذه العناصر اللفظيّة.

هذا مجرّد مقوِّم واحد من المقوِّمات التي تترتب ضمن صنافة صور الأفكار.

حينما وضعت بلاغة الصور نصب عينيها مهمة الفحص المدقِّق لهذه الأجناس من الصور فقد غدت علماً مستقلًّا حاملاً لتسميات متعددة ومترادفة ألّا وهي الشعريّة أو الأسلوبية أو البلاغة أو النقد الأدبي أو لسانيات الشعر أو سيميائيات الشعر إلخ.

(26) محمود درويش، **كزهر اللوز أو أبعد**، منشورات رياض الريس، 2005، بيروت، ص15-16.

يمكن أن ندّعي بأن الشعريّة المعاصرة قد اتخذت من بلاغة الصور أو المُحَسِّنات ثلاثة مواقف:

الأول، هو ذلك الذي حافظ على تقسيماتها الكبرى المذكورة في الخطاطة السابقة. ومن ممثلي هذا الاتجاه أُلِيفِيي رُوبُولْ Olivier Reboul في كتابيه **البلاغة**(27) و **مدخل إلى البلاغة**(28). وهناك من البلاغيين من احتفظوا بأجناس الصور الموروثة، والتقسيمات الحدودية العامة، إلّا أنهم أفرغوا على هذه التركة الكثير من إنجازات العصر في مجالات علوم اللغة والسيميولوجيا والفلسفة كما حرصوا على التماس الأمثلة من إبداعات الآداب العالمية المعاصرة. ولعل أفضل من يمثِّل هذا الاتجاه جَماعَة مُو Groupe M في كتابها القيِّم **بلاغة عامة**(29)، حيث عمدت إلى صنافة بلاغة الصور فأعادت تسمية تلك الأصناف الأربعة الكبرى التي سمّوها: الميتَابلَازْم والميتاتَاكسْ والميتاسِميمْ والميتَالوجِيزمْ. وهكذا، فإننا نميِّز في هذه التسميات المُركَّبة من مِيتَا التي تعني بشكل تقريبي عُدُول، فتصبح بذلك هذه العُدُولُ الأربعةُ، تشكيليّةً، أي صوتيّة، وتركيبيّة ومعنويّة وفكريّة أو منطقيّة.

الثاني، هو ذلك الذي استوعب البلاغة والشعريّة الموروثَيْن، إلّا أنه استقلّ منهجاً وطريقاً غير طريقها ولا منهجها. هنا نضع جَانْ كُوهِنْ؛ إذ على الرغم من احتفاظه بكثير من المصطلحات والتسميات والمقوِّمات فلقد تمرّد في كثير من الأحيان على السجلّ الذي وضعته البلاغة لهذه الصور، فأضاف عناصر جديدة إلى اللائحة، بل اللوائح؛ إذ كثيراً ما التفت إلى عناصر كانت موضع إدانة البلاغة التقليدية، فعمل على احتضانها في سجلّاته الجديدة من قبيل ذلك استعمال أسماء الأعلام والضمائر والظروف والفصل بين أجزاء العبارة إلخ.

عمل هذا الاتجاه أيضاً على إعادة النظر في التقسيمات الكبرى: صور الألفاظ والمعاني والتركيب والأفكار. إذ نواجه هنا صنافات من جنس آخر من قبيل: النظم والمُنَافرة والتحديد والوصل وترتيب الكلمات. كما عمد هذا

---

(27) O. Reboul, *Introduction à la rhétorique*, éd. PUF, Paris, 1991. pp. 123- 143.

(28) نفسه.

(29) Groupe µ, *Rhétorique générale*, éd. Larousse, Paris, 1970, p. 27.

الاتجاه إلى مراجعة الكثير من التصورات الموروثة القارّة. من قبيل ذلك مفهوم الاستعارة والمعنى والأدبية إلخ.

الثالث، إلى جانب هذَيْن اللونَيْن النظريَّيْن فإننا لا نستطيع الجزم بأننا هنا بصدد أسوار حديدية. إذ قد نتردد بصدد نظريات أخرى ونحن نلتمس لها مكاناً ضمن الخانتَيْن السابقتَيْن. من قبيل هذا الكتاب الممتع والغني: **المدخل إلى تحليل الشعر**(30)، لمؤلفَيْه جَانْ مُولِينُو وجُوئِيلْ تَامِينْ. فهذا الكتاب يحتفظ بالكثير من مواد البلاغة القديمة ومصطلحاتها وهو شديد الحذر في التعامل مع النظريات الجديدة بقَدْر ما هو بالغ الإنصاف للبلاغة والشعريّة القديمتَيْن. إلّا أن إنجازات هذا الكتاب، بل فتوحاته، من الإضافات المثيرة في الشعريّة المعاصرة. تتمثّل هذه الإنجازات في تحاليله للإيقاع والتكرار والصور أو المُحَسِّنات والاستعارة والمجاز المُرسل والكناية والصورة البيانية والتمثيل الأليغوري والرمز والأسطورة والتوازي والأشكال الثابتة والقافية وبناء النصّ إلخ. ورغم أن قراءة الكتاب تبعث إيحاءً بأنَّ المؤلِّفَيْن يصدران عن تصورات محافظة فإنهما يعلنان بأنهما يصدران عن تصور يعتبر النصّ كياناً رمزياً يتطلب تحليله مراعاة اعتبارات ثلاثة هي شروط الإنتاج وشروط الاستهلاك وشروط البناء أو التكوين. يقول المؤلِّفان:

«الشعر [...] شكل رمزي، وبهذا الاعتبار، فهو يقع في دائرة اختصاص سيميولوجيّة تأخذ على عاتقها دراسةً للأشكال الرمزية. ما يميّز هذه الأشكال هو كيفيّة وجودها المخصوص. إن قصيدة شعريّة، شأنها شأن أي شكل رمزي، تتجلى تحت مظاهر ثلاثة متباينة إلّا أنّها متكاملة: إنها توجد كشيء، أي كآثار مادية على الورق؛ وكذلك فهي واقعة من إنتاج مبدع، وهي أخيراً واقعة يتلقاها، أو بالأحرى، يعيد إنتاجها قارئ - مستمع. ولهذا يمكن أن ندرس القصيدة من وجهات نظر مختلفة ثلاث: إننا سنتساءل من وجهة نظر إنشائيّة، عن كيفيّة إنتاج القصيدة من قِبل مبدع ما؛ وسندرس، من وجهة نظر استطيقيّة، مختلف سلوكات تلقّي القراء؛ وأخيراً نستطيع أن ننصرف إلى تحليل المستوى الحيادي، الذي

(30) J. Molino et J. Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, (2T), éd. PUF, Paris, 1982 - 1988.

سندرس خلاله، وباستقلال عن كل ارتباطاته بمبدعٍ ما أم مُتلقِّين ما، مختلف الصيغ الحاضرة في النصّ»[31].

* * *

نريد هنا أن نقدم الخطوط العريضة لأُطروحة جَانْ كُوهِنْ في اللغة الشعريّة أو ما دعاه **الكلام السّامي**. ربما كانت أهم إضافات جانْ كُوهِنْ التي تميّزه عن المعاصرين كما تميّزه عن البلاغيين التقليديين ما يلي:

إن العالَم متألِّف من ظواهر متعارضة. وإن العبارة عن شيءٍ ما تقتضي مُعارضه أو نفيه. لا تفلت من هذا أية عبارة لغوية نثرية. العالم متعدد أو متناقض، ولا يمكن التعبير عن هذه التعددية أو التناقض إلّا بالنثر. إن القول: «أحمد متزوج» تقتضي أن شخصاً آخر عازباً. أو أن أحمد كان عازباً .**إن أية عبارة نثرية تقتضي النفي**. وحينما تقول «مات الرجل»، يعني أنه قد كان حيًّا، كما يمكن أن يكون النفي أن أشخاصاً آخرين ما يزالون على قيد الحياة. يقول جَانْ كُوهِنْ:

«إن العالم بوصفه شاملاً نهائياً هو إذن، بفضل مبدإ النفي، متناقض بالضرورة. يمكن، بل ينبغي، أن يُقال عن العالم كلُّ شيء ونقيضُه؛ إذ إننا في الواقع لا نتكلم أبداً عن العالم بوصفه كُلًّا لكننا نتكلم عنه بوصفه مجموعاً من الأجزاءِ. لا يمكن للعالم، بوصفه كُليّةً، أن يُتَحدث عنه. وذلك على الأقل في كلام نحوي. صحيح أنه يمكن تركيب جملةٍ يكون المسند إليه فيها هو «العالم» أو بكل بساطة، الضمير المجهول "tout" (كل شيء) ومن هذا القبيل:

كلُّ شَيءٍ عابِر

أو

كلُّ شَيءٍ باطِل

لكننا حينئذٍ نكون أمام واحد من الاختيارَيْن: فإما أن يكون المسند إليه يحيل في الحقيقة على عالم خاص وليس على كُليَّة مطلقة، أي يحيل على عالمنا

(31) *Introduction à l'analyse de la poésie*, (T. 2), p. 171.

هذا مثلاً، وحينئذٍ يكون معارضاً لعالَم آخر حيث لا يكون المسند صادقاً. كأن يتعلّق الأمر بهذا العالَم الذي يَتَحَدَّثُ عنه كِيرْكغَاردْ Kierkegaard قائلاً: «الزَّمَنُ لا يَحدُثُ». وإما أن يكَون المسند إليه يحيل بالفعل على **الكُلِّ العَظِيم** بدون أي تحديد؛ لكننا نستطيع أن نتساءل حينئذٍ عمّا إذا كانت هذه الجُمل مُنتسبةً إلى الكلام غير الشعري»[32].

هناك إلى جانب العبارات التي تقبل النفي، جنسٌ آخر من العبارات التي تمتنع عن ذلك. فأنت حينما تقول: «الورقة صفراء»، يمكن النفي بـ «الورقة بيضاء». لكن إذا قلنا: «الابتسامة صفراء»، فهل يمكن النفي بـ «الابتسامة بيضاء». لا يبدو أن هذا ممكنٌ.

هكذا فإن العبارات النثرية يمكن نفيها، في حين أن العبارات الشعريّة تستعصي على ذلك. العبارات الشعريّة هي إذن بدون نقيض. وإذن فالعالَم الشعري هو عالَمٌ مطلقٌ.

«إن الشعر يُعطّل بواسطة الاستراتيجية الانْزِيَاحيّة تحقيق الاختلاف، أي يمنع تحقيق النفي. إنه يعيد الكلام إلى إيجابيّته [...] إن الشعر هو إطلاقيّة الدليل وروعة المدلول»[33].

3. لقد شدّدت البنيوية المعاصرة على أن النصَّ الشعريَّ والفنيَّ بصفة عامة لا يحيل على شيء. إنه لا يحيل إلّا على ذاته. يقول رومان يَاكُبْسُونْ:

«إن استهداف الرسالة بوصفها رسالةً، والتشديد على الرسالة لحسابها الخاص، هو ما يطبع الوظيفة الشعريّة للغة»[34].

كانت هذه العبارة صدىً لعبارة فِرْدِينَانْ دُو سُوسِيرْ F. de Saussure التي يُشدّد فيها على ضرورة حرص الدراسة اللغوية على اعتبار اللغة مجالاً مُستقلّا ومغلقاً.

(32) **الكلام السامي**، ص109-110.
(33) نفسه، ص159.
(34) Roman Jakobson, «linguistique et poétique», in *Essais de linguistique générale*, éd. Minuit, Paris, p. 218.

«إن الموضوع الوحيد والحقيقي للسانيات هو دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها»[35].

ويقول، أي يَاكُبْسُونْ، في عبارة يبدو فيها الشعر أصم أمام الأشياء الخارجيّة: «إن الشعر لا يعبأ بموضوع القول، كما أن النثر العملي، أو الموضوعي لا يبالي بالإيقاع»[36].

ويؤكد هذا بقوله:

«لكن كيف تتجلّى الشعريّة؟ إنها تتجلّى في كون الكلمة تُدرك بوصفها كلمةً وليست مجرد بديل عن الشيء المُسمّى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلّى في كون الكلمات وتركيبها ودلالاتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[37]. وهذا معنى عبارة شْلُوفسْكِي Schlovsky: «الكلمة ليست في الشعر دليلاً بل هي شيء»[38]. «الكلمة في الشعر هي شيء أكثر من مجرد ظلٍّ لفظيٍّ. إنها تتمتع بكل الحقوق»[39]. ويقول إيخنباوم: «إن قصد الشعر يكمن في جعل نسيج الكلمة مُدْرَكاً في كلّ أبعاده»[40].

يتعارض مشروع جَانْ كُوهِنْ في **الكلام السّامي** تعارضاً شبه تام مع مشروع الشكلانيّة. فالشعر الذي اعتُبر عند الشكلانيين وكأنه مُصاب بالعمى والصمم عمّا يدور حوله، نجده عند كُوهِنْ في حالة من اليقظة والبصيرة التامَّيْن إزاء العالم. بل إن الشعر يَبُزُّ النثر في هذه الحلبة، وهو حادُّ الرؤية، يرى ما لا يراه النثر. الشعر حسب جَانْ كُوهِنْ ممارسة لغوية ولهذا فهو أداة تواصل. إلّا أنه لكونه شعراً فهو

(35) F. de Saussure, *Curso de linguistica general*, éd. AKAL éditor, Madrid, 1980. p. 306.

(36) R. Jakobson, *Huit questions de poétique*, éd. Seuil, Paris, 1977. p. 16.

(37) ر. ياكبسون، **قضايا الشعريّة**، تر. م. الولي وم. حنون، منشورات توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص19.

(38) **الشكلانية الروسية**، ترجمة محمد الولي، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت، 2000، ص40.

(39) نفسه، ص27.

(40) نفسه، ص29.

ضرب خاص من التواصل. إن أدواته مختلفة كما أن محمولاته التواصليّة من جنس خاص. اللغة العادية والعلمية توصل بلغة تحظى بتزكية الجماعة أو المختصين. أما المنقولات فهي ما يقبله العقل عامةً. في حين أن أداة الشعر هي الأوزان والتكرارات الصوتيّة والرموز والاستعارات، أي كل ضروب الانزياح، وكل ما من شأنه أن يبعث حالةً من الالتباس والارتباك في ذهن المتلقي. إن هذا حاصل لأن المحتوى الذي يوكل إلى الشاعر توصيله هو محتوى وجداني. وهو المحتوى الممنوع على الخطابَيْن العادي والعلمي هتكُ حُجُبِه ومَكامنِه. يقول جَانْ كُوهِنْ:

«لكن إذا كان 'القول' هو أيضاً التعبير عن شيء آخر، عن وجه العالم المثير للانفعال وعن طبقته التعبيرية، وعن وِجْدَانِيّة الأشياء والموجودات، فحينئذٍ سيكون كلام مُعيَّن وحده القادر على ذلك القول، وهذا كلام النظم والصور البديعيّة المُسمّى شعراً»[41].

ويقول:

«الشعر كلام وِجْدَانِيّ، ولهذا الاعتبار فهو يختلف عن الكلام غير الشعري. إن المتعارضة المفهوم/الوجدان، هي السمة الوظيفيّة المُمَيِّزة للفارق بين الشعر وغير الشعر. الكلام العلمي (الاستعمال العلمي للغة العادية) هو، في كُليّته، مفهوميٌّ. يحتل الشعر والعلم قطبي محور تنتظم في داخله أنماط الخطاب الأخرى»[42].

نظراً لاعتبار جَانْ كُوهِنْ الشعرَ شديد اليقظة أمام الواقع العاطفي لا المفهومي، فإننا لا نستطيع أن نتغافل عن أمر بالغ الأهميّة، ألا وهو أن تاريخ الشعريّة يضع علامةً فاصلةً بين تصوُّرَيْن للشعر: الأول، كلاسيكي ـ محاكاتي؛ والثاني، حديث ـ محايث. نقدم، مع بعض التصرف غير المُخلّ، ملخصاً لهذَيْن التصوُّرَيْن كما يعرضهما جَانْ لوِي جُوبِيرْ Jean-Louis Joubert:

«إننا نفهم العبارة المأثورة اللاتينية لهوراس Horace: ut pictura poesis (الشعر هو مثل الرسم) التي تقترح على الشعر مشروع محاكاة الواقع [. . .] وفي

(41) الكلام السامي، ص196.
(42) نفسه، ص187.

القرن الثامن عشر ذهب مَارْمُونْتِيلْ Marmontel، إلى أن «الشعر رسمٌ يتكلم وإذا شئتُمْ فهو كلامٌ يرْسُم [. . .].

تدير التصورات الحديثة ظهرها للإستطيقا الكلاسيكية. لقد هجرت النموذج المثالي للمحاكاة، وغدا الشعر، وهو يتنصل من تعليمات التمثيل، مستقلًّا. في القرن التاسع عشر أصبح مطلب استقلال اللغة واضحاً جداً. في هذا الاتجاه يؤكد بُودْلِيرْ Baudelaire وهو يُؤَوِّلُ إدْغارْ ألَنْ بُو E. Allan Poe: 'ليس للشعر غاية غير ذاته'. ففي الشعر تبدو اللغة أنها ساهية عن واجب التواصل؛ إنه يلتفت إلى نفسه في اشتغاله الخالص»[43].

بقدر ما يبدو رُومَانْ يَاكُبْسُونْ ميالاً إلى الإستطيقا الحديثة التي تعتبر الشعر خطاباً يشدّد على الدال أو الشكل، غير ملتفت إلى العالم الخارجي، وحيث تكتسب المقوِّمات اللغوية والجمالية كامل الهيمنة أو السيادة في النصّ، فإن جَانْ كُوهِنْ كان أميل إلى الإستطيقا الكلاسيكية المحاكاتية في تصورها العام الذي يجعل الشعر حديثاً عن العالم. إلّا أن العالم المقصود عند كُوهِنْ، هو العالم في شِقّه الوجداني الذي يعجز عن إدراكه الخطاب العلمي أو اليومي، في حين ينقاد إلى الشعر والفن عموماً. يقول كُوهِنْ:

«إذا كان هناك نمطان من الكلام فلأن هناك نمطَيْن من التجربة يَتَكفَّل كل واحدٍ من نمطَيّ الكلام المذكورَيْن بوصفِ أحد نمطَيّ التجربة الوَصْفَ الملائمَ [. . .].

«هذا يعني أن النظريّة المقترحةَ هنا تتخذ لها موقعاً في تراث المحاكاة القديم. إن الشعرَ، شَأْنُهُ شأنُ العلمِ، يصف العالَمَ. إنه عِلْم العالَمِ الذي يخُصُّهُ - العالَم الأنْثْرُوبُولُوجِي- الذي يصفه بلغته الخاصة. يعبّر مَالَارْمِيه Mallarmé عن هذا بقوله: «إن الأشياءَ موجودةٌ ونحن لا نستطيع خلقَها، وخيوط هذه العلاقات هي التي تكوّن الأبياتِ وتنظّمها تنظيماً متناغماً»[44].

وعلى الرغم من أن البلاغة القديمة والشعريّة قد تطرّقتا إلى هذا الجانب

(43) Jean-Louis Joubert, *La poésie*, éd. Armand Colin, Paris, 1988. pp. 85-86.

(44) **الكلام السامي**، ص83.

العاطفي، إلّا أن هذا الموضوع قد كان مواربًا إلى حدٍّ ما. ولقد عمّقت الشعريات البنيوية هذا النزوع.

إلّا أن كُوهِنْ يتحدث في سياق خاص متعلّق بالشعر الغنائي. وهذا الجنس بدوره الذي ازدهر مع الحركة الرومانسيّة وذاع بكونه وجدانيًّا. وفي كل الأحوال فإن مقاربة كُوهِنْ متميِّزة عن كل ما يمكن أن يلاحظ في الشعريّة والخطابة القديمَيْن بل وفي الشعريّة الشكلانية التي كانت لها حساسية خاصة ضِدَّ كُلِّ ما هو انفعال.

إنه لمن الإنصاف، مع ذلك، القول بأن الناقد إِيبُورْ أرْمسترُونْج رِيتْشَارْدزْ وأُوغْدَنْ I.A. Richards et C.K. Ogden قد شدَّدا كثيراً على التمييز الدقيق بين وظيفتَي الكلام:

«تنجز كل جملة نستعملها في الكلام الذي نتداوله في حياتنا اليومية وظائفَ عديدةً وليس وظيفةً واحدةً وحسب. [...] إننا نميّز هنا بين الاستعمال **الرمزي** والاستعمال **الانفعالي** للكلمات. ففي استعمالها الرمزي [...] يُراعى تسجيل وتحفيظ وترتيب وتوصيل الإحالات. في حين أن الاستعمال الانفعالي للكلمات هو مسألة أبسط من ذلك: إنه يقوم على استعمال الكلمات لأجل التعبير وإثارة الاحساسات والمواقف. من المحتمل أن يكون هذا الاستعمال أعرق في القِدَم. فإذا قلنا: 'إن علو برج إيفل يبلغ 350 متراً' فإننا نُدلي بإثبات ما، أي إننا نستعمل رموزاً لأجل تقييد أو توصيل إحالة ما، ويكون الرمز هنا صادقاً أو كاذباً بالمعنى الحصري للكلمة، وهو من الناحية النظريّة قابل لاختبار صحته. لكن إذا قلنا: 'ياللعجب!' أو 'الشعر شيطان'، أو 'إن الإنسان حشرة'، فإننا لا نصنع بهذا إثباتات، ولا حتى إثباتات كاذبة؛ الاحتمال الأرجح هنا هو أننا نستعمل الكلمات لأجل إثارة بعض المواقف»(45).

يُعتبر هذا الجانب الانفعالي أو الوجداني من الركائز الأساسيّة في شعريّة جَانْ كُوهِنْ. وعلى الرغم من الخلافات بين التصورَيْن فإن هناك ملمحاً مشتركاً أساسيًّا وهو التلازم الضمني بين القصدَيْن الانفعالي والشعري. لقد لاحظنا أن

(45) C. K. Ogden, I. A. Richards, *El significado del significado*, éd. Paidos studio/ basica, Barcelona,1984. p. 165.

تصور رِيتْشَارْدزْ وأُوغْدَنْ لا يفصل بين القصدَيْن الانفعالي والشعري. وكذلك الأمر بالنسبة إلى كُوهِنْ. لا نستطيع في هذه المحطة حيث نوجد الآن أن نتجاهل الخطاطة التواصلية لِرُومَانْ يَاكُبْسُونْ:

المرجع

الباث.... القـ..... الرسالة ...... ـناة ..... المتلقي

السّنن

تحصل تباينات في العبارات التي نبثّها تبعاً لتشديدنا على عنصر أو أكثر من هذه العناصر الستة. ولو أننا وضعنا في موضع العنصر المشدّد الوظيفة المناسبة فإننا نحصل بذلك على الوظائف الست للغة:

المرجعية

الانفعالية..... الانتبـ..... الشعريّة. ..... ـاهية..... الإفهامية

الميتالغوية [46]

الوظيفة الشعريّة تتحقق بالتشديد على الرسالة أو النصّ. وهي كما نلاحظ هنا تتحقق بمعزل عن الوظيفة الانفعالية. ويَاكُبْسُونْ شديد الحرص على جعل الوظيفة الشعريّة مستقلة عن الوظيفة الانفعالية. فالكلمة الشعريّة ليست من قبيل «انبثاق للانفعال»[47].

وحينما ننتقل إلى جَانْ كُوهِنْ نصادف الملمحَيْن الانفعالي والشعري متلاحمَيْن لافكاك بينهما. فإذا كانت خاصيّة الشعريّة مترتبة على تقويض بِنْيَةِ التعارض فإن هذا التقويض يتجسد في انبثاق الإطلاقية التي تفجّر الطاقة الوجدانية أو الانفعالية. هذه الحزمة من المفاهيم المتلاحمة والمتآلفة: تقويض بِنْيَةِ التعارض والإطلاق والوجدان المتعايشة كلها في الشعر تُشَكِّلُ أُطروحة جديدة في وصف وتفسير الظاهرة الشعريّة. ونؤكد هنا أن هذا الانفعال ليس

(46) R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, éd. Seuil, Paris, p.p. 214-220.

(47) رُومَانْ يَاكبْسُونْ، **قضايا الشعريّة**، تر. م. الولي وم. حنون، منشورات توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص، 19

انفعالاً يتكبّده ويحضنه المتلقي بعيداً عن حالات العالَم بل إن هذه المكابدة هي مكابدة الأشياء الموصوفة، هي المكابدة التي يتسلل إليها المتلقي. يقول جَانْ كُوهِنْ:

«إن حزن سماء غائمة ليس مُدرَكاً من قِبل الوعي بوصفه استجابتَهُ الخاصةَ لحافز حيادي في حدِّ ذاته. إنه مقروء مباشرةً في السماء بوصفه سمته الخاصة. وتنبثق منه، مثلما تنبثق الرائحة. [...] تبدو عبارة **السماء حزينة** منحرفةً في نظر الوعي الإدماجي. هذا النمط من الوعي هو بدون شك ذلك الذي يقوم عادةً عند 'الرَّاشِدِ المتحضر'، وكل وظيفة الشعر تبدو حينئذٍ مجرد تحويل ذهني وتغييراً للوعي المصنوع بواسطة الكلمات وعودةً إلى الاتصال بالعالم حيث ينكشف ممتلئاً ما يُطلق عليه مِيرْلُو ـ بُونْتِي Merleau-Ponty "الدلالات الحيوية" أو 'الوجودية'، وهي الدلالات التي تَتَمَلَّكُهَا الكلماتُ مجدّداً بمجرد ما تُمَكِّنُهَا الحليةُ التصويريةُ السُّلطةَ»[48].

هذا التصور للمحتوى الانفعالي الشعري جديد مختلف عن كل الذي تقدم في التراث النقدي والبلاغي. كانت الشعريّة والبلاغة تتصور الانفعال باعتباره حاصلاً في الذات ومستقلًّا عمّا عداها. إلّا أن الأمر غير ذلك عند كُوهِنْ. هذا التصور الذي يدافع عنه كُوهِنْ يجد مصدره في الفلسفة الظاهراتية المعاصرة.

الشعر هو إذن الأداة التي تسمح لنا، بعيداً عن الأدوات اللغوية المفهومية المصنوعة، بالتمكُّن من الواقع الأصلي الطبيعي. وهذا هو السبب الذي جعل كُوهِنْ يصف الشعر بقوله: «الشعر يصبح أُونْطُولُوجِيًا»[49]. والواقع أن هذا المحتوى العاطفي الذي أعلت من شأنه الرومانسية يعود، بعد أن أقصته الشكلانية باعتباره يورط في أمور السيكولوجية، إلى الواجهة هنا، في صيغة خاصة. بل إن وصف الشعر بأنه حديث عن العالم، وبأنه أُونْطُولُوجِيًّا، نجده أيضاً في إحدى المقالات الغنيّة لجَانْ مُولِينُو: «الأُونْطُولُوجِيَّا الطبيعية للشعر»، حيث يقول:

(48) الكلام السامي، ص182.

(49) J. Cohen,«De la couleur des angélus», in *Poétique*, n. 53, fev. 1983. p. 125.

«إن الشعر، شأنه شأن اللغة، يحدّثنا عن العالم: إنه يتضمّن أُونْطُولُوجِيًّا»[50]

وهكذا فإذا كانت العبارة الشعريّة «الأرض زرقاء مثل برتقالة» منزاحة أو منحرفة من وجهة نظر مفهومية، فإنها صادقة وسليمة تماماً من وجهة نظر وجدانية؛ إذ القيمة الوجدانية للاستدارة، كخاصيّة لمسيّة تؤدّي تماماً نفس المعنى الذي تؤدّيه الزرقة كخاصيّة مرئية. ليس هناك إذن على المستوى الوجداني في هذه العبارات إلّا الإسنادات الأكثر طبيعيّةً وصدقاً. كل إبداع الشعر يكمن في هذا الاختراق لأغشية اللغة المفهوميّة التي تجعل الواقع أو العالم مُعْتِماً، الشعر هو الوسيلة التي توصلنا إلى طراوة العالم والأشياء. الشعر لا يُبدع عالَماً جديداً من عندياته. هذا العالَم الشعري موجود والشعر هو الذي يتمكّن عبر العبارات الانزياحية من إعادة تملّكه. هنا تكمن أهميّة المقوِّمات الشعريّة في أَوْج تحققها وتألقها الجمالي. ففي الوقت الذي تقوم بإنجاز الخطوة الأولى الانزياحية بالنظر إليها من الزاوية الدلالية المفهومية السطحية المتنافية مع العقل، تتدخل العمليّة الثانية لتدارك هذا الاضطراب وجبر الكسر بإحلال معنى ثانٍ وجداني عاطفي على الأول المفهومي وجعل النصّ يتعافى ويستعيد المعنى. تتسم كل المقوِّمات الشعريّة عند كُوهِنْ بهذه الخاصيّة التعويضيّة. كل أجناس الصور، الصوتيّة أو اللفظيّة أو التركيبيّة أو المعنويّة أو الفكريّة، تتمتع بهذه الكفاءة في الإحالة على معنىً إضافي وجداني يدعى الاستعارة. ليست الاستعارة، عند كُوهِنْ، مقوِّماً من المقوِّمات بل إنها بالأحرى اللحظة الثانية الملازمة لأي مقوِّم. القافية نفسها، وهي مقوِّم لفظيّ لها واجهة دلالية في استدعائها لهذا المعنى الثاني الوجداني؛ وكذلك الأمر بالنسبة إلى الجناس والتقديم والتأخير والقلب إلخ. يقول جان كُوهِنْ:

«لنقتصر هنا على المكانة التي تحتلها الاستعارة بين الأنواع الأخرى من الصور. إنها المستوى الثاني لكل صورة، اللحظة الثانية لآليّة تظلُّ هي نفسها في كل مكان. وقد يحسن أن ندعو 'صورة' مجمل العمليّة التي يكون أحد مستويَيْها

(50) J. Molino, «L'ontologie naturelle de la poésie» in *Littérature*, n. 72, déc., éd. Larousse, Paris, 1988. p. 97.

متغيّراً والآخر ثابتاً. وهكذا، فإن الصور المختلفة ليست هي القافية والتقديم والتأخير والاستعارة إلخ، كما ادّعت البلاغة التقليدية، بل هي القافية ـ الاستعارة، والتقديم والتأخير ـ الاستعارة إلخ»[51].

ويقول بْيِيرْ كَامِينَاد Pierre Caminade شارحاً هذا التصور عند كُوهِنْ: «إن جانْ كُوهِنْ بعد أن أبرز وظيفيّة كل صورة، يحرص على بيان أن أهم الصور لها، رغم تباينها، نفس الوظيفة، ألّا وهي 'إثارة الصيرورة الاستعارية' (ص115). هذه الوظيفة الاستعارية هي الملمح المشترك بين القافية، والاستعارة الشعريّة، والتقديم والتأخير (ص49)؛ والتي هي شكل الأشكال، أي الفاعل الشعري العام»[52].

هذه الآليّة ليست بحاجة إلى برهنة في كل أنواع المجاز، وبالخصوص في ما يدعوه المنافرة التي هي التسمية المقابلة لِما تدعوه البلاغة والشعريّة التقليديّتَيْن الاستعارة. إلّا أن كُوهِنْ يعمّم هذه الصيرورة على كل أنواع المقوّمات الشعريّة، كالمنافرة والتحديد والقافية والجناس. فلنبدأ بالمنافرة:

المنافرة سيدة المقوّمات الشعريّة عند جَانْ كُوهِنْ، وهي في أَوْجِها تعادل جنساً من الاستعارات التي تعتمد على تراسل الحواس، أي استعارة ما يُدرَك بحاسة لِما يُدرَك بحاسة أخرى. ومن الأمثلة التي يقدمها: **آذان زَرْقَاء** و **احْتِضَارُ أبْيَض** وشذى **أسودُ**.

يعلّق جَانْ كُوهِنْ على المثال الأول، **آذَان زَرْقَاء**، بقوله:

«إن العلاقة الإسنادية بين الصفة والاسم غير مقبولة، ما دمنا نعطي لهذَيْن اللفظَيْن معنَيْيهما المفهوميَّيْن. فلا يمكن لصوت أن يكون مُلَوَّناً. العبارة قد تصبح بهذا لا_ جملة ما لم نبادر إلى أن نسند إليها معنىً آخر على مستوى آخر، وبالضبط معنىً من طبيعة أخرى، يمكّننا من إقامة تطابق [أو توافق]، جزئي على الأقل، تقتضيه العلاقة الإسنادية. أدعو هذا التطابق 'تناظراً وجدانيًا'، وأُعيّن موضعه في إطار دلالة وجدانية مشتركة بين اللفظَيْن، وهي الدلالة التي يمكن للغة

(51) **بِنْيَةُ اللغة الشعريّة**، ص111.

(52) Pierre Caminade, *Image et métaphore*, éd. Bordas, Paris, 1970. p. 97.

الواصفة ـ ولا بديل عن ذلك ـ أن تصفها بألفاظ من قبيل **سلام** أو **سكينة**»[53].

إلّا أن هناك شروحاً أخرى في **الكلام السّامي** يمكن أن نستكمل بها هذا التحليل للعبارة **آذَان زَرْقَاء**:

«فلأن معارض **أزرق**، **أحمر** مثلاً، ليس قابلاً للتحقق بوصفه مسندَ الآذان، يمكن القول إنه على هذا المستوى لا يكون لـ **أزرق** معارضٌ. إن 'الزُّرْقَةَ' تَتساوَى حينئذٍ مع الحقلِ الدلاليِّ لِلَّوْنِ. وكذلك الأمر بالنسبة لمعارِضِي آذان، أي بالنسبة لأصوات الأجراس الأخرى، التي لا يمكنها، لنفس الأسباب أن تقبل صفة اللون بوصفها مسنداً. كلُّ شيء يحصل وكأن الآذَانَ قد كانت صوتَ الجرسِ الوحيدِ وكأن الزُّرْقَةَ هي اللون الوحيد في العالم. إنَّ الإطلاقَ الدلاليَّ هو الذي يجعل إذن من الجملة التعبيرَ عن إطلاقيةِ العالمِ»[54].

هذا هو قلب أُطْرُوحة جَانْ كُوهِنْ: إننا بالتأليف الإسنادي بين لفظَيْن، أي معنَيَيْن، منتميَيْن إلى مجالَيْن حسيَّيْن متباينَيْن نخرق الإسناد المعياري المعتاد بالنظر إلى العلاقة بين هذَيْن المدلولَيْن المفهوميَّيْن. فلا شيء يسمح بالتآلف بين الأذان وهو شيء مسموع، والأزرق وهو صفة مرئية. والعبارة تندّ عن أية محاولة للنفي بمعنى إدراك معارضها الذي تتخلص به من الانزياح وتستعيد سلامتها الدلالية المنطقيّة. فالنقيض منزاح هو أيضاً. سواءٌ أقلنا **آذان حمراء** (أو بيضاء أو صفراء أو خضراء إلخ)، أم قلنا **آذان غير زرقاء**، إذ بقولنا **غير زرقاء** هناك إيحاء بزعم تلون الآذان بلون آخر غير الزرقة. وبانتفاء النفي أو النقيض تتحقق الإطلاقيّة، فكأن الزرقة هي اللون الوحيد الموجود، وكأن الآذان هو الوحيد الموجود من الأصوات. إلّا أن هذه الإطلاقية تستفزّ الوجدانيّة. وهي اللحظة الثانية الممتلئة والمؤذنة بالانفراج الوجداني. هي هذه اللحظة الأخيرة المدعوة **استعارة** عند جَانْ كُوهِنْ.

نتوقف عند مقوِّم ثانٍ هو التحديد. هذا يتحقق في صفة لغوية هي الصفة أو النعت. وظيفة النعت في صيغته المعيارية هي أن نميِّز في الموصوف جزءاً من

(53) «De la couleur des angélus», in *Poétique*, n. 53, pp. 125-126.

(54) **الكلام السامي**، ص121.

كُلِّيَّةٍ ما. إن القول **الشجرة المثمرة** نميِّزها عن غير المثمرة، **والبناية الشاهقة** تمييز لها عن غير الشاهقة، **والرجل الفاضل**، تمييز عن غير الفاضل، **والسماء الزرقاء** تمييز لها عن غير الزرقاء إلخ. إلّا أننا حينما نقول: **اللاَّزِوَرْدُ الأزْرَقُ** نلاحظ أن الصفة أو النعت تتعطل وظيفته ويعجز عن التمييز في كُلِّيَّةٍ ما جزءاً منها. وذلك لأن **اللازورد** تعني **زرقة السماءِ** فلا معنى والحالة هذه بوصفها بأنها **زرقاء**. إننا نستعمل صيغة من شأنها التمييز. والحال، أن المعنى دال هنا على أننا لا نميِّز شيئاً؛ إذ **الأزرق** تدل هنا على كُلِّيَّة الموصوف. هذه هي النعوت التي تُدعى شعريّة. ليس للأزرق إذن نفيٌ هنا. إنه يغطي مجموع هذه الكُلِّيَّة. إنه إذن مطلق. ومع الإطلاقيّة فهو وجداني. ومن التحديد الحشوي الشعري هذا المثال أيضاً:

اليَوْمَ، مَاتَتْ مَامَا

فمن التحديد الحشوي، أي الشعري، هذه الإشارية الظرفية **اليومَ** والضميرية **ماما**، أي **أُمي**، المُرفقة بضمير المتكلم. لا نتحكم في معاني هذه الإشاريات إلّا بوضعها في السياق. إلّا أن انعدام السياق هنا يُنتِجُ ما يصفه كُوهِنْ بقوله:

«وفي غياب أية إشارة إلى زمن التلفظ فإن **اليَوْمَ** تشير بشكل متناقض إلى يومٍ بعينه وتشير إلى أي يوم. وكذلك الأمر بالنسبة إلى **مَامَا** وهي أُمٌّ متحدّث غير مُحدَّد، فهي تشير إلى شخصٍ هو في نفس الآن مُحدَّد وغير مُحدَّد. [...] لقد أخذ الموت الشخص الوحيد في العالم في هذا اليوم الوحيد في العالم»[55].

القافية، ومعها باقي المقوّمات اللفظيّة أو الدالِّيَّةِ، مزوَّدة هي أيضاً بهذه القدرة على الدلالة على مدلول استعاري، ووجداني أيضاً، عبر المدلول الأول المفهومي. يقول جانْ كُوهِنْ:

«لنرَ الآن كيف يشتغل هذا الميكانيزم خلال مثال. نتوفر في هذَيْن البيتَيْن لبودلير:

Mon enfant ma sœur
Songe à la douceur

(55) **الكلام السامي**، ص137.

على كلمتين في القافية لا يربط بينهما أي جامع دلالي. فالنعومة صفة للنفس في حين أن الأخت عضو في العائلة. لا يوجد، إذن، بين المفهومَيْن أي تلازم مشترك. والتشابه الصوتي بينهما هو مجرد عَرَض في اللغة احتالت القافية لإبرازه. إلّا أن الحقيقة العاطفيّة تأتي، هنا أيضاً، لأجل تصحيح الخطإ المفهومي»[56]. ويضيف:

«إن الصعوبة الاستثنائية لمثل هذه القوافي ممكنة القياس. إذ ينبغي أن تستجيب لمقتضيات ثلاثة هي: أن يضاف 1) إلى المشابهة الصوتيّة. 2) اختلاف في دلالة المطابقة. 3) وتعويض هذا الاختلاف بالدلالة الإيحائية [أي الوجدانية] المحققة للانسجام. ثم إن هذا النمط من القافية، الذي يمكن أن ندعوه قافية طبيعيّة، ليس شائعاً، بل إنه نادرٌ نسبيًّا. فالقافية تقتصر في أغلب الأحوال على وظيفتها الصوتيّة المدعمة للوزن. ومع ذلك، ولكونها نادرة، فإنها حين تتحقق، تترك أثراً لا مثيل له»[57].

هذه المسار حيث يتمّ الانتقال من الدلالة المطابقة إلى الدلالة الإيحائية هو نفسه الذي نلاحظه في المقوِّمات المجازية. هناك إذن، سواءٌ في المقوِّمات اللفظيّة أو الدلاليّة نفس البِنْيَةِ. أي لفظ ننتقل منه إلى الدلالة المطابقة أو المفهومية، ومن هذه إلى دلالة الإيحاء أو الوجدان، وهي اللحظة المجسدة للاستعارة كما يتصورها كُوهِنْ.

وما يقوله كُوهِن عن القافية يؤكده على الجناس. يقول في **الكلام السّامي** معلّقاً على بيت شعري لفِيكْتورْ هِيغو:

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèles

[كانَ عطرٌ رطبٌ يصدرُ عنِ البَرْوَقِ الكَثيفِ]

«إن التماثل الصوتي يدعم هنا التماثل الدلالي. التجانس هو مثال للدليل 'الخُطاطي' حيث تُكرِّر علاقة الدوال علاقة المدلولات»[58].

---

(56) **بِنْيَةُ اللغة الشعريّة**، ص210-211.

(57) نفسه، ص211.

(58) **الكلام السامي**، ص155.

من الواضح أن كوهِنْ حينما يؤكّد أن «التماثل الصوتي يدعم هنا التماثل الدلالي»، يشير إلى التماثل الدلالي الإيحائي أو الوجداني، وواضح أيضاً أن هذه التماثلات الدلالية ليست قائمة على مستوى الدلالة المفهومية السطحية، إذ إن هذه كما يظهر للجميع، دلالة متفاوتة أو متنافرة. المقصود من كل هذا هو الإشارة إلى أن المقوِّمات اللفظيّة تحيل هي أيضاً على مدلول أول مفهومي متنافر مع سياقه ومحقق للانزياح، وهذا يحيل على مدلولٍ ثانٍ إيحائيٍّ أو وجدانيٍّ يتناغم عاطفيًّا مع السياق. في هذا المستوى حيث تتحقق الاستعارة ينفرج الانزياح ويستعيد الكلام انسجامه الوجداني على أنقاض الانزياح المفهومي. يؤكد كُوهِن هذه المكنونات العاطفية للمقوِّمات اللفظيّة أو الدالية بقوله:

«تلتصق بالدال قيم وِجْدَانِيّة مُتَمِّمة»[59]. ويقول: «بما أن لكل 'شكل' 'Gestalt' 'وِجْدَانِيّته' 'stimmung'، وبما أن كل شكل يمتلك قوة إثارة انفعالية، فإن الأصوات المتمفصلة في اللغة وتأليفاتها تمتلكها هي أيضاً بنفس القَدْر الذي يجعل الكيفيّات الحسيّة المكوِّنة للمدلول والوحدات الوِجْدَانِيّة المتولدة عن الدال قادرةً على الدخول في تجاوب معها. وإذا كان مثل هذا الانسجام نادراً في كلمات اللغة، فإن الخطاب قادرٌ على تحقيقها ومضاعفة نسبة الأصوات المناسبة للمعنى»[60].

إذا صح هذا على مستوى المقوِّمات المفردة في الشعر فماذا نقول عن النصّ. يُعتبر إشكال بناء النصّوص من الأمور التي أسالت، وما تزال تُسِيلُ، الكثيرَ من الحبر. إن هناك من يلتمس هذا على المستوى المفهومي، وهناك من يلتمسه على مستوى الشكل أو الدال. ولعل رُومَان يَاكُبْسُون أحد الذين يعتبرون هذه النصّيّة أو التعاقبيّة تقوم على أساس هو الشكل. المقصود من عبارته الشهيرة: «تُسقط الوظيفة الشعريّة مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف. ويُرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكوِّنة للمتوالية»[61]، هو أن المتوالية الشعريّة تُلصِق بالسلسلة اللغوية الممتدة مقوِّمات شعريّة متشابهة. صوت يشبه

(59) **الكلام السامي**، ص196.

(60) نفسه، ص197.

(61) ر. يَاكُبْسُونْ، **قضايا الشعريّة**، تر. محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، 1988، ص33.

صوتاً، قافية تشبه قافية، تفعيلة تشبه تفعيلة، فئات نحوية تشبه فئات نحوية، هيكل تركيبي أو إيقاعي يشبه هيكلاً تركيبيًا أو إيقاعيًا إلخ. هكذا تغدو القصيدة استعراضاً لمقوِّمات متشابهة على امتداد مسافات تسمح بإدراكها من قِبَل المتلقي. في هذه الحالة نكون بصدد مقوِّم شعري.

إلّا أن هذا التشابه الدالي، في الغالب عند يَاكبْسُونْ، لم ينل رضا الباحثين دائماً. فهذا فْرَانْسْوَا رَاسْتْيِي F. Rastier يقول: «إننا نستطيع تبعاً للمنظور المنهاجي الذي تبنّيناه الاستنتاج بأن المتناظرات 'تسقط' البدائل [أو العناصر البدلية] على المحور المُركَّبي. وبهذا فإن العلاقة الأساسيّة التي تربط البُعد البدلي بالبُعد المُركَّبي هي التواتر، على امتداد السلاسل التركيبيّة، لمحتويات تعود في كُليّتها أو في جُزئيّتها إلى نفس البدائل»[62].

بمعنى أن التناظر هو عبارة عن تواتر أو تكرار كُلّي أو جُزئي لعناصر دلاليّة على امتداد الرسالة. فهذا التواتر الذي كاد يكون مقصوراً على الجانب اللفظيّ عند يَاكُبْسُونْ قد أصبح عند فرَانْسْوا رَاسْتْيِي مقصوراً على الجانب الدلالي.

تناول جَانْ كُوهِنْ مجمل هذا التحليل وطوعه تماماً كما فعل راسْتْيِي لصالح الأُطروحة التي يدافع عنها. لقد استبدل رَاسْتْيِي الملامح الشكليّة أو الدَّالِّيَّة عند يَاكُبْسُونْ بملامح مدلوليّة؛ وهي تشمل كما هو واضح المدلولات المفهوميّة والإيحائيّة أو الوجدانيّة. عمد كُوهِنْ إلى هذه الخطاطة فذهب إلى أن الآصرة التي تربط الكلمات فيما بينها في الخطاب الشعري ليست الألفاظ بل المعاني. وهذه المعاني ليست مفهوميّة إذ إن هذه تتنافر فيما بينها. فكيف يمكن أن تتآلف المعاني الذهنيّة في عبارة «الأرض زرقاء مثل برتقالة». على هذا المستوى هناك انزياح ونسف للمتناظرة. هذه العبارة تستعيد تآلفها وانسجامها على المستوى الإيحائي أو الاستعاري بالانتقال من المعاني المفهوميّة، الموصومة بكسر المتناظرة، إلى المعاني العاطفيّة، التي تَجبر هذا الكسر. إن انسجام هذه المعاني العاطفيّة المتآلفة على المستوى المُركَّبي لا يمكن أن تُدعى متناظرة isotopie، لأن هذا المصطلح يَحتفظ به لرصد الدلالة عامة، المفهوميّة بشكل خاص. وبما أن

(62) François Rastier, *Sémantique interprétative*, éd. PUF, Paris, 1987. p. 95.

الانسجام الذي نحن بصدده هنا يعود إلى مستويات وجدانيّة فقد عوّضه بمفهوم isopathie للإحالة على المتناظرة العاطفيّة.

هذا الانتظام بين المدلولات ذات المحتويات العاطفيّة هو الأساس الذي شيّد عليه كُوهِنْ في الفصل الخامس نظريته في النصّ، أي الأساس الذي يقوم عليه ترابط العناصر النصّية. إذا كانت الكلمات والجُمل في النصّ الشعري تتنافر وتتحارب بسبب تبايناتها الدلاليّة المفهوميّة، فإنها تستعيد هذا التآلف بفضل الدلالات الوجدانيّة. إن العبارة «الأرض زرقاء مثل برتقالة» لا سبيل إلى جمع عناصرها وأمشاجها بسبب تعارض المعاني المفهوميّة لكلماتها، إلّا أنها على المستوى الوجداني تتآلف تآلفاً تاماً. في «الزرقة» كخاصيّة مرئيّة و«الاستدارة» كخاصيّة لمسيّة من القواسم الدلاليّة الوجدانيّة ما يرقى بها إلى مستوى التآلف والانسجام التامَّيْن. فالمعنى الوجداني لهذَيْن اللفظَيْن هو الشعور بالأمن والسكينة والرضا؛ بهذه المقوِّمات الوجدانيّة يقوم التآلف النصّي في الشعر.

يتطلع جَانْ كُوهِنْ بنظريته المعروضة في **الكلام السّامي** إلى بسط النفوذ على كل الكائنات الشعريّة والأدبية، كالرواية البوليسية. بل إنه يعرض هنا بشكل خُطاطي. لشعريّة بعض الأشياء ذات الألق الجمالي، مثل القمر والبحر والغابة والليل إلخ.

هذا المسألة شائكة. إذ كيف يمكن أن نشمل بنفس النظريّة الشعريّة كل الأشياء الجميلة سواءٌ المتحققة في اللغة أم في الأشياء غير اللغوية؟ هذه المسألة يعالجها كُوهِنْ في الفصل الأخير من **الكلام السّامي**، وهو في حقيقة الأمر يحاول أن يُنجز وعداً قطعه في الصفحة الأولى من الكتاب الأول، **بِنْيَةُ اللغة الشعريّة**:

«توجد أشياء ذات نزوع شعري. فالقمر مثلاً، هذا الموضوع الذي لم ينضب مَعينه عند شعراء جميع العصور وجميع الأمم، لابد أنه يمتاز بخاصيّة جوهرية. (ومَالَارْمِيه نفسه الذي سئم من هذا الهوس وآلى على نفسه أن يتخلص منه اضطر يوماً إلى الرضوخ قائلاً: 'إن البغي شاعرية!'). إن مُشكلاً من هذا القبيل يرجع إلى شعريّة الأشياء التي يُنتظر إنشاؤها»[63].

(63) **بِنْيَةُ اللغة الشعريّة**، ص37 - 38.

ويعود في الفصل السادس والأخير من **الكلام السّامي** إلى تناول الموضوع مفتتحاً كلامه بقوله:

«بما أن الشعريّةَ تنتسب إلى العالم بقدر ما تنتسب إلى النصّ، فإن النموذج [أي نموذجنا النظري] الذي تشكَّل انطلاقاً من الشعر اللغوي ينبغي له أن يبرهنَ على صلاحيّته لنقله إلى الشعر خارجَ اللغويِّ. ينبغي للشعريّة أن تُبَيِّن أنها قادرة على الانتقال من الكلماتِ إلى الأشياءِ. عليها أن تتَّبع الشعر في حركته التاريخيّة التي نقلته، منذ الرومانسية إلى السُّورْيالِيَّة، «**من الورق إلى الحياة**»[64].

ها نحن إذن نستقبل مشروعاً جديداً يتمثَّل في نقل الشعريّة من اللغة إلى الأشياء الجميلة. فما الخاصيّة الذي تجعل من شيء ما، شيئاً جميلاً؟ والأهم من هذا كيف يمكن الوقوف على الخاصيّة المشتركة بين الأشياء الشعريّة في اللغة وفي الأشياء؟ لقد توقف جَانْ كُوهِنْ عند فن روائي اعتبره محطة وسيطة بين شعريّة اللغة أو القصيدة وشعريّة الأشياء. واختار لتجريب نظريته الرواية البوليسية.

«وفي المسار من الكلمات إلى الأشياء، باعتبار ذلك المسارِ انتقالاً، سيدْرُسُ هذا التحليل في البداية نمطاً من النصّوص الذي هو بالطبيعة في موقعٍ وسطٍ بين ما هو لغوي وما هو غير لغوي. أريد أن أتحدث عن الرواية التي تقومُ أدبيتها على المستوى اللفظيّ وعلى المستوى المرجعي في نفس الآن»[65].

ففي الرواية البوليسية التي تقوم على وجود جانٍ ما وتعقُّب آثاره من خلال عمل المحقق؛ وفي انتظار الكشف عنه، فإن كل عمل تُقْدِمُ عليه أية شخصيّة يكون موضع ارتياب، بل حتى ما لا تقوم به يكون مريباً. هناك إذن هيمنة الريبة التي تغمر كل شيء. ومن جهة أخرى، فإن الشخصيات كلها تتساوى في هذه الصفة. تكون كلها قابلةً لأن تلتصق بها الشبهة. هناك إذن عالم مطلق هو عالم الريبة. ليس هناك عالمان: عالم الجريمة مقابل عالم البراءة بل هناك عالم واحد هو عالم الجريمة. وكل شيء ينضح بها وتغدو مطلقةً. يكفي استحضار أي شريط

(64) **الكلام السامي**، ص259.
(65) نفسه، ص260.

بوليسي لفهم هذا الأمر، حيث نشك في كل شخص ونتوهم وجوده في كل مكان. أو على حدِّ تعبير كُوهِنْ:

«وهكذا فبامتداد المكان الروائي على مجموع الأشياء والكائنات يتوحد توحداً مطلقاً. إن عالم الرواية البوليسية لهو بدون شك ما تسميه نَاتَالِي سَارُوتْ، في مجالات أخرى، 'عَالَمَ الرَّيْبَةِ.'

ومع الانفراج تتلاشى المتعةُ، إذ بفضل الانفراج تتصدع البِنْيَةُ المطلقةُ وتظهر البِنْيَةُ المتعارضةُ. فإذا كان $س_1$ متّهماً فإن $س_2$. . . $س_ن$ هما بريئان. إن الاختزال الحاصلَ بفضل المسند إليه والذي كان السِّر قد أضاعه، يحصل من جديد. ويعود من جديد النَّفْيُ. إذْ تقابل اتهامَ أحد الشخصيات براءةُ شخصيات أخرى. وبهذا يختفي السِّر، وبهذا نفسه تحصل الحيادية. إن الاتهام يتمُّ تحييده بفضل البراءة [. . .]. الانفراج يفسح المجال للعالم المحيط. فالمتهمون لا يصبحون وحيدين. ويظهر مع العالم الخارجي الأبرياء. ويعارض الآن المتهمِينَ المنعزِلين في العالم الروائيِّ غيرُ المتهَمينَ. ومع الانفراج، الذي ظنّت الرواية البوليسية وجوب إدخاله باعتباره نفياً للسِّر الذي يُكَوِّنهُا، تتدخل في نفس النصّ، في شكل مسار حكائي، الصيغتان اللتان أدرجنا فيهما العالمَيْن المتناقضَيْن، عالمَ الشعرِ وعالمَ النثرِ. إننا ننتقل، إذا كان م = متهم وم′ = غير متهم

من ع = م

إلى ع = م + م′

ومن مبدإ التماثل إلى مبدإ التناقض»[66].

إن اللذة الجمالية التي تتمكن منا خلال قراءة رواية بوليسية ناتجة عن إبطال البِنْيَةِ التعارضيّة. عالم الرواية البوليسية هو إطلاق الريبة. هذه الإطلاقيّة هي التي تولِّد التشديد الانفعالي. ومع الانفراج وظهور الجاني الحقيقي ينكشف الغطاء، فننتقل من عالم مطلق إلى عالم تعارضي. يحصل الفرز بين الجناة وغير الجناة، فيبطل الإطلاق ومعه يتلاشى التشديد . و يفتر الانفعال.

(66) **الكلام السامي**، ص265-266.

في المحطة الأخيرة يهجم كُوهِنْ على موضوع شعريّة الأشياء كما وعد منذ البداية:

«يوجد في هذا العالم موضوعٌ شعريٌّ، وهو ثابت موضوعاتي للشعر في كل الأزمان وكل الثقافات. وهذا الموضوع يتمثَّل في القمر، أو بعبارةٍ أدقّ، الحيِّز المضيء من القمر. إذ إن قمر النهار ليس شعرياً. القمر لا يكون شعريًّا إلّا في الليل.

[...]

نستطيع أن نستخلص أن شعريّة القمر تنبثق من سمةٍ خاصةٍ في ضوئهِ. فبسبب شِدَّته الخافتة يبثُّ نوره المنتشرَ. إن الفارق بين الصورة/والأرضيّة يتلاشى وينزع كل شيءٍ إلى الغرق في المكان المحيط. تملك كل صورة، في حدِّ ذاتها، محيطاً ينتسب إليها، وهي ترسم بهذا حدًّا منيعاً بين ما هي وما لَيْسَتْهُ. إن حدود أي شيء، الأشجار، والمنازل إلخ. تَمَّحي بفضل ضوء القمر، وكأن الأشياء تتمدد في بعضها البعض. [...] وفي ضوء القمر يبدو كل شيء بوصفه شكلاً ضعيفاً، ينزع باعتباره كذلك إلى الامتزاج بالمكان الذي يحيط به. المجال يصبح مطلقاً ولهذا يكتسب الوِجْدَانِيّة. حينئذٍ يظهر "Mondscheinstimmung" أو النَّبْرةُ العاطفيّةُ للحيِّز المضيء من القمر»(67).

هذه الخاصيّة المتمثِّلة في إبطال الحدود بين الأشياء، وهذا الانتشار الإطلاقي حيث تنعدم الحدود، وما يترتب على ذلك من بعث إحساس التشديد الوجداني هي خاصيّة الكائنات الشعريّة. إن الشيء يمكن أن يكون جميلاً في الواقع، إلّا أن ذلك لا يخوّله صفة الشعريّة لأنه يحتفظ بحدوده وتميُّزه عن الأشياء الأخرى، كما يُؤَمِّن قيام بِنْيَةِ التعارض. أي إنه يحتفظ بالملامح التعارضيّة مع الأشياء الأخرى. إن الشيء، بما في ذلك الشيء الجميل، لا يغدو شعريًّا إلّا بإدراجه في سياق يكتسب معه خاصيّة الإطلاق أو الهيمنة وحيث تتلاشى التعارضات وتغيب الأشياء التي يمكن أن تتعارض معه. في هذا السياق يصبح الشيء شعريًّا.

هذه البِنْيَةُ الإطلاقيّة، التي تندُّ عن التعارض أو النفي، والمولِّدة للوجدانيَّة

(67) **الكلام السّامي**، ص272-273.

هي ما يطبع كل المقوِّمات الشعريّة الحقيقية. كما تطبع أيضاً كل الأجناس الأدبية والفنية. هذه الإطلاقيّة حينما تمتدّ لكي تسحب خاصيّتها على الأشياء فإنها تُكسب بذلك هذه الأشياء خاصيّة الشعريّة.

هذه أهم الإشكاليات التي يطرحها هذا الكتاب. صحيح أنه لا ينقاد بسهولة إلى القارئ الذي تعوّد لقرونٍ على لَوْكِ بعض التعريفات التي تتواتر على أفواه العامة. إلّا أن الاطمئنان إلى العادة والتكرار يتنافى مع المعرفة التي هي بالضرورة جديدة. وكل جديد هو قلب للأعراف الفكريّة وغير الفكريّة. ولذلك، فإن قبوله يحتاج إلى القلوب المتحفزة لامتلاك المعرفة الجديدة التي هي بالضرورة ثورية. هذا الكتاب **الكلام السّامي** يعلن العصيان ويرفض السفر باستقلال السُبُل المُعبَّدة، كما يمتنع عن أن يحذو حذو الأسلاف. إن دليله، وملهمه في أدغال الشعر والشعريّة، هو ما يعبِّر عنه الشاعر الإسباني أَنْطُونْيُو ماتْشَاذو Antonio Machado في هذه الأبيات:

أيهَا السَّائرُ، لا طريقْ
الطريقُ تتعبَّد حِينما تسيرْ
حِينما تسيرْ تتعبَّد الطريقُ.

ومرَّةً أخرى، معذرةً على سوء الترجمة رغم سُطوع المعنى.

2. حول ترجمة الدكتور أحمد درويش
لكتاب جَانْ كُوهِنْ Le haut langage[1]

يُعتبر هذا الكتاب الذي نقدم ترجمته العربية واحداً من أهمِّ آثار الشعريّة المعاصرة. ولأن الكتاب يعرض تصوراً نظرياً جديداً، فإن هذا يعني أنه يتوسل بمفاهيم ومصطلحات جديدة؛ وتمَّ إخضاع القديمة منها لتأويل جديد، كما فعل مع الشعريّة والاستعارة والمجاز والوجدان والمعنى إلخ. كما أن استعانة المؤلف بمعارف لم نألف استعانة أنداده بها ربما جعلت مسؤولية الشارح، ناهيك عن المترجم، في غاية الجسامة. من هذه المعارف نجد اللسانيات والسيميائيات والفلسفة والمنطق والأنتروبولوجيا والفينومينولوجيا وعلم النفس. ولهذا، فإن ترجمة مثل هذه الأعمال تتطلب مجهودات أكبر. إلّا أنه لا خيار، أمام أولئك الذين يتطلعون إلى توطين الشعريّة المعاصرة في العالم العربي وجعلها مخلوقاً أليفاً بيننا، من ركوب هذه الأهوال. ولهذا، فلا مناص لنا من تعهُّد ورعاية إنجازات شُرّاح الغرب ومُترجِمِيه. والمطلوب اليوم أن نكون شارحين ـ مُترجمين جيّدين.

العقبة الكبرى هي تلك التي تتمثَّل في توطين هذه الآثار العلميّة وهي تقوم بالأساس على مادة لغوية جديدة، إذ إن أي تصور جديد للعالم ولأية ظاهرة يتطلب لغة جديدة، أي مفاهيم ومصطلحات مبتكرة.

تمثِّل المصطلحات، بسبب تواترها وتمتُّعها بالذيوع والثبات؛ وثبات براءتها من شوائب الظلال الانفعاليّة والميوعة، أهم أداة لنقل المعاني العلميّة القارّة؛ وهي رصيد يتحمّل المختصون عبء توليده وحمايته ونشره وفحصه ومراقبته. ولا ينبغي استبداله إلّا بمصطلحات أخرى أشدّ فعاليّة وإنتاجيّة. وهذه المصطلحات هي التي تُزيل الحُجُب عن الموضوعات العلميّة وقد ارتقت من التداول العامِيّ

---

(1) جون كوين، **اللغة العليا**، ترجمة وتقديم د. أحمد درويش، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1995.

الغُفُل إلى مصافي الموضوعات العلميّة التي توفر معرفةً جديدةً. إن المساس بثبات المصطلحات من شأنه سحب الموضوع من الأماكن المنيرة، وحشره في الأماكن المظلمة حيث لا يتميَّز شيء.

ألَّف عالِم الشعريّة الفرنسي في مجال الشعريّة كتابين هما **بِنْيَةُ اللغة الشعرية** و **الكلام السّامي**[2]. الكتاب الأول اشتركنا في ترجمته أنا والزميل الدكتور محمد العمري[3]. اطَّلعنا آنذاك، وبعد إنجاز عملنا وتسليمه للناشر، على ترجمة الدكتور أحمد درويش لهذا الكتاب[4]. ولقد أخبرنا الناشر بوجود هذه الترجمة كما أحطناه علماً بأننا فحصناها بدقة وعبَّرنا له عن رسوخ اقتناعنا بضرورة نشر ترجمتنا. والواقع أن الناشر المغربي أخبرنا هو نفسه عن أنه مُطَّلع على ترجمة الدكتور درويش كما امتنع عن فتح نقاش في هذا الشأن، والأهم بالنسبة إليه هو السير إلى الأمام ووضع الكتاب بين يدي القراء. وللحقيقة فقد امتنع الناشر عن نشر تقرير مفصل، ضمن تقديم الترجمة، أعددناه أنا والزميل الدكتور محمد العمري تعليقاً على ترجمة الدكتور أحمد درويش.

ها أنا بعد أكثر من عشرين سنة أجد نفسي أُقْدِمُ على نفس العمل السابق، وأقوم به وحدي الآن. والواقع أن هذا الأمر يجعل الحمل أثقل والمسؤولية أجسم. نشر الدكتور درويش ترجمته لهذا الكتاب باسم **اللغة العليا**. اطَّلعتُ مرَّةً أخرى على هذا العمل وكنت قد أنجزت الترجمة. ولقد كانت لديَّ فسحة من الوقت للاطِّلاع عليها. وبطبيعة الحال، ففي موقف مثل هذا ينبغي الخلوص بعد الاطِّلاع إلى حسم الاختيار: إمّا بالكفِّ عن العمل، واعتبار ما سبق إنجازه يستجيب لشروط الترجمة التي تحظى بالتزكية؛ وإمّا بمتابعة العمل وتوفير فرصة للترجمة الجديدة ووضعها بين يديّ القراء والباحثين. والحقيقة أنني بعد الاطِّلاع قرّرتُ الدفع بعملي إلى الناشر الذي وافق على نشر ترجمتي بعنوان **الكلام السّامي**. إلّا أنني أريد أن أُضمِّن

(2) J. Cohen, *Structure du langage poétique*, éd. Flammarion, Paris, 1966.
Le haut langage, théorie de la poéticté, éd. Flammarion, Paris, 1979.

(3) جَانْ كُوهِنْ، **بِنْيَةُ اللغة الشعريّة**، ترجمة م. الولي وم. العمري، منشورات توبقال، الدار البيضاء، 1986.

(4) جون كوين، **بناء لغة الشعر**، ترجمة د. أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1985.

هذا التقديم ملاحظات تتعلَّق بترجمة الزميل أحمد درويش لهذا الكتاب.

لا بد من إتمام هذه الملاحظات المتعلِّقة بسياق هذه الترجمة. من الضروري التصريح بأنني اطَّلعتُ وقرأتُ الترجمة الإسبانية لكتاب **الكلام السّامي**[5]. وكذلك فعلتُ في ترجمة الكتاب الأول[6]. والحقيقة أن الترجمة الإسبانية كانت توفِّر لي عوناً لا يُقدَّر بثمن. هناك حرص، أحياناً مزعج لمن يلتمس مزيداً من الأضواء الكاشفة، على الدقة المتناهية في نقل النصّ لا غير؛ إذ لا هوامش ولا مُقَدِّمات ولا تعليقات. إلّا أن المترجم قد كان في كامل الصحو بحيث إنه أعاد ترتيب الفقرات والترقيم كما قوَّم بعض الأخطاء المترتبة عن سهو المؤلف. هذه الترجمة الإسبانية كانت مُرافقي في هذه المسالك الوعرة. ولم يكن يزعجني إلّا تلك الحالات التي تكون فيها الترجمة الإسبانية عبارة قريبة جداً من الأصل. وذلك بسبب القرابة الأصليّة بين اللغتين. وفي كل الأحوال، فإن هذه الترجمة بيّنت لي المستوى المُتَدَنِّي والمُسِفّ لحالة الترجمة في العالم العربي. بطبيعة الحال، هناك ترجمات جيدة عندنا. لكن الترجمات السيِّئة قد لا نجد نظيراً لها في اللغة الإسبانية أو الفرنسية.

ولنعد إلى ترجمة الأُستاذ درويش. يُعتبر المصطلح، ما دمنا بصدد كتاب علمي، من العناصر الأساسيّة التي تنبغي إحاطتها بكثير من العناية. إن الاستهانة بهذه المسألة تؤدي بالضرورة إلى إضاعة محتوى الكتاب أو إلى تشويهه. فلنستعرض بعض الأمثلة:

حينما نقول في العربية **مَاصَدَق** مقابل extension، الفرنسي فإننا نفهم جيداً ما نقوله في اللغتين. الكلمتان تتمتعان بصفة الاصطلاح. في حين أن وضع مقابل هذا المصطلح الفرنسي لفظ **امتداد** (ص9) فإننا نتردى بالمصطلح إلى مرتبة الكلام الطبيعي الذي لا يَبِين عن المعرفة العلميّة الموضوعية. وهذا المصطلح يترادف مع مصطلح آخر هو **référent** أي مرجع.

(5) Jean Cohen, *El lenguage de la poesia*, tr. Soledad Garcia Mouton, éd. Gredos, Madrid, 1982.

(6) Jean Cohen, *Estructura del lenguge poético*, tr. Martin Blanco Albarez, éd. Gredos, Madrid, 1982.

ولا يمكن أن نتغاضى هنا عن مقابل **مَاصَدَق** أي معارضه. إنه **المفهوم**، بالفرنسية compréhension. وهو مرادف ضمن هذه المصطلحيّة المنطقيّة لِـ intension. والمقصود به فكرة الشيء، أي مجموع المكوِّنات الدلاليّة المجردة. أما المقابل العربي الذي يقترحه علينا الأُستاذ درويش **الاستيعاب** (ص66) فلا معنى له من وجهة نظر اصطلاحيّة. والأدهى من هذا أن يترجم هذا المصطلح بِـ **إرادي** (ص65)، وذلك بسبب التباسه في ذهن المترجم بلفظ intention.

ويمكن أن نقول نفس الشيء عن المصطلحات الآتية: نَصِفُ الجملةَ في النحو أو في المنطق بالعربية بأنها **مُثبتة** ويقابل ذلك بالفرنسية affirmative. أما أن نضع بدل ذلك **الإيجابية** (ص60)، فإن ذلك مما يُربك. هذا المصطلح يستدعي الخوض في مُعارضه العربي **النفي** والمقابل الفرنسي هو négation. وأنا لا أفهم كيف يضع درويش مقابلاً جديداً هنا فيدعوه **النقيض** تارةً **والسلبي** (ص53) طوراً آخر.

يقترح الأُستاذ أحمد درويش لمصطلح connotation الذائع اليوم في العربية، وأعتقد أن هناك شبه إجماع على ترجمته بِـ **إيحاء** وهو مقابل جيّد. ورغم ذلك يضع له مترجمنا مقابلاً غريباً هو **التبسيط** (ص17) تارةً **والمفهوم** (ص137) طوراً آخر. هذا على الرغم من أنه في **بناء لغة الشعر** سمّاه **الإيحاء** (ص230).

على الرغم من أن مفهوم mimésis **المحاكاة** يتمتّع بكامل الأُلفة بيننا منذ أن وطّنه الفلاسفة المسلمون وحازم القرطاجني بالمعنى القريب جداً من المعنى الذي أراده له أَرِسطو، فإن الأُستاذ درويش لا يلتفت إلى هذا. وشخصيًّا أجد من غير المعقول ترجمته تارةً **بالإيمائية** (ص38) وطوراً آخر **بالتواؤمية** (ص209 و210). هذا التنكر لشيوع مصطلحٍ ما لا يبرّره أي شيء هنا. إن هذا من شأنه أن يُعطّل المعرفة.

من المصطلحات التي تُعتبر الركن الأساسي لمشروع كُوهِنْ، في كتابَيْه، نجد مصطلح écart الذي شاع بترجمته **انزياح**، وكان زملاؤنا في تونس موفقين حينما دعوه **عدولاً** وهو أيضاً مقابلٌ جميلٌ له جذور عميقة في بلاغة عبد القاهر

الجُرْجانيّ. ولا أعرف أحداً سمّاه **مجاوزة** (ص79) كما فعل الأُستاذ درويش. وكنت أُفضّل الاحتفاظ بما شاع واستقرّ. ولا داعي لنحت مصطلح جديد بديلاً عن آخر شائع لأداء نفس المعنى. علاوةً على أن صيغة **مجاوزة** الدالة على اشتراك، والحال أن لا اشتراك في العمليّة .

ومما يرادف مصطلح الانزياح نجد **الانحراف** أي déviation. ويضع له المترجم مقابلاً هو **الانعطاف** (ص79). ومرَّةً أخرى نعتبر هذا بديلاً غريباً، بقَدْر ما هو شخصي وغير دال على معنى مُمَيِّز. وهو كثير الاستعمال في هذه الترجمة. إلّا أن المُحيِّر هو أن يعمد المترجم إلى نفس هذا المصطلح **انعطاف** (ص82) لاستعماله كمقابل للمصطلح الفرنسي dérivation الذي يعني حرفيًّا **اشتقاق**. فهل يعقل أن يقع الخلط بين هذَيْن المصطلحَيْن: dérivation و déviation.

إلّا أن المصطلح الذي يُعتبر ركيزةً أساسيّةً لنظريّة كُوهِنْ نجد pathème، وحدة وِجْدَانِيّة، المتعارض مع noème. أما النسبة إليه فهي noétique. كما أن النسبة إلى الوحدة الوِجْدَانِيّة هي pathétique. يقول كُوهِنْ :

«وإنني سأجازف باستخدام مصطلح جديد، وذلك بالتمييز بين نمطَيْن من المعنى: المفهومي أو المعرفي والعاطفي أو الوِجْدَانِيّ. وعندما نقول 'المعنى الوِجْدَانِيّ' فإننا نعيد هذا المصطلح إلى أصله 'وهو أن يجعلنا نحس pathein'»[7].

ولنستشر ترجمة الأُستاذ درويش:

«يمكننا أن نميِّز نمطَيْن من المعنى هما المعنى المُؤَثِّر pathétique والمعنى الشعري poétique». (ص34). يقول الشعري في محل المفهومي. وفي النصّ نقرأ:
deux types de sens dits « noétique » et « pathétique »[8].

وكأني بدرويش يصحح خطأً مطبعيًّا حيث لا يوجد خطأ. إن noétique غير poétique. هذا بغضّ النظر عن قلب الترتيب.

(7) الكلام السامي، ص186.
(8) *Le haut langage*, p. 34.

ولم يحاول المترجم تقريب هذه المعاني من القارئ. فقد ترجم pathème بِـ **التأثير** (ص215). فساغ له بذلك أن يترجم العبارة cette isopathie ou équivalce pathétique بقوله: «التناظر أو التعادل التأثيري». (ص215-217). ثم عاد مضطرباً واستفحل الغموض، ونحن بصدد مصطلح مفتاح، وتصرَّف في مصطلح noétique فجعله poétique فساغت بذلك ترجمته بِـ **شعري**. (ص34). وتصرف مرَّةً ثانيةً حينما صادف العبارة l'opposision noème / pathème فترجم العبارة بقوله: «إن التقابل مشير/مثير». (ص162). والواضح أن الترجمة غير مُفْصِحَةٍ. وعلى الرغم من الأهمية القصوى لمفهوم الوحدة الوجدانيّة في صَرْح كُوهِنْ فقد كان مصيره سيِّئاً في الترجمة موضوع حديثنا. لاحظ كيف أن العبارة pathème correspondant أصبحت في هذه الترجمة **المشاعر المتراسلة** (ص215). فوضع بين يدينا ترجمة جديدة لِـ pathème هي **المشاعر**. إلّا أن هذه الاضطراب يتعدى كل الحدود لكي يطلع علينا هذا المصطلح وقد تقنّع بالمقابل العربي: **الوحدة التناظرية** (ص223) مقابل العبارة الأصليّة: unité isopathique.

ولا نعرف عالِماً آخر استعمله غير كُوهِنْ. وهو يقصد به إلى الوحدة الوجدانيّة التي يخلص إليها الشاعر ويكشف عنها في قصيدته بالشعر؛ إذ الشعر عند كُوهِنْ تعبيرٌ عن وجدان وأحوال عاطفيّة لا عن أفكار وأحوال ذهنيّة. ولقد آثرنا أن نضع في ترجمتنا مقابلاً له هو **الوجدان**. وحاولنا قدر طاقتنا الالتزام به في مجموع ترجمتنا. كما لجأ كُوهِنْ إلى اشتقاق مصطلح آخر هو التناظر الوجداني بناءً على هذا مصطلح isopathie، قياساً على مصطلح غْرِيمَاسْ isotopie أي المتناظرة الدلاليّة. فإذا كان هذا الأخير يعني الوحدة الدلاليّة المتكرِّرة في نصٍّ ما والمُؤَمِّنَة لاستخلاص معنى كامل ومنسجم، فإن الأول يقصد من ورائه إلى الوحدة الوجدانيّة المُؤَمِّنَة لوحدة نصٍّ ما. وعلى هذا يقوم الشعر. ولقد اضطرب الأُستاذ درويش أَيّما اضطراب لنقل هذا المصطلح.

ومن المصطلحات الهامة أيضاً في الكتاب نجد argument الذي تمّت ترجمته بِـ دليل (ص64 و 67). والقصد هنا غير ذلك؛ إذ لا يدلُّ المصطلح في هذا السياق إلّا على المسند إليه. أي موضوع الحديث. لا أقلَ ولا أكثرَ. فكيف يمكن للدليل أن يكون مكوِّناً من مكوِّني العمليّة الإسنادية في الجملة. ويعادل هذا مصطلح sujet.

فلننتقل إلى مصطلح آخر مفتاح في الكتاب وتعرَّض لِما تعرَّض له غيره. procédé هو المصطلح الذي مجّده الشكلانيُّون، والمقصود به الأداة اللغوية التي ترتقي إلى مستوى الأداة الفنية، فتصبح بذلك جديرةً بعناية دارس الشعريّة. وهكذا فالقافية والجناس والتوازي والاستعارة والتشبيه والكناية إلخ. **مقوّمات** procédés. وبهذا المعنى يستعمله كُوهِنْ. إلّا أن المترجم أبى إلّا أن يردّه إلى استعمال اللغة الطبيعيّة لكي يغدو مجرد «إجراء». (ص9). وحينما يُصحّح الترجمة فإنه لا يبلغ المُراد فيقف عند «أساليب متشابهة» (ص248) ترجمةً للعبارة procédés invariants. والمقصود مقوِّمات ثابتة.

واللافت أن بعض المصطلحات قد أدركت قَدْراً من الشيوع بما ينأى بها عن احتمالات الاستعمالات الخاطئة. مثال ذلك:

anomalie sémantique التي عَرَّبها بِـ **الخروج السيمانتيكي** (ص82) تارةً و**الخروج الدلالي** (ص108) طوراً آخر. والأقرب إلى الصواب **الشذوذ الدلالي**. أو **الخرق الدلالي**.

يقترح درويش للفظ encyclopédie **المُعْجَم** (ص96)، والصحيح هو **المعارف**.

يقترح درويش لفظ **المحولات** (ص101) مقابل shifters، والمرجّح هو **المُبهمات** أو **الإشاريات**. أي الألفاظ التي يتباين معناها بتباين المُتكلِّمين والزمان والمكان إلخ. أنا، هنا، الآن، الاثنين .

ويقترح **المغالاة** (ص12) مقابل emphase والصحيح هو **التفخيم**.

والشعر العادي (ص210) مقابل vers régulier، والصحيح هو **النظم المُطَّرد** أو العمودي.

وشريحة الخطاب (ص124) parties du discours والمقصود هو **أجزاء الخطاب**.

والتركيز التأكيدي (ص122) مقابل accents d'insistance والصحيح هو نبر **الشدَّة**.

واستعارة non tropes (ص108) والصواب هو **صور غير مجازية** أي غير استعارية.

والحتميّة (ص205-208) nécéssaire والصواب **الضرورة** أو **التعالق** .

واقتصاديات (ص120) économie والصواب **نظام**.

والمثال (ص42) paradigme والأقرب هو **البدل**. أو محور الإبدال.

والشعر (ص127) vers والصواب **النظم** أو **المنظوم**.

إلّا أن الكتاب لا يتألّف فقط من هذه اللغة الاصطلاحيّة المفاهيميّة التي تؤلِّف في مجموعها جسد النظريّة وأساس وجودها، فإلى جانب ذلك هنالك مادة لغوية منتمية إلى اللغة الطبيعيّة. أي الكلمات التي لا يكون لها ذلك التواتر الثابت والموضوعي والذي يكون تحت مراقبة الباحثين، لأنها هي التي تفصح عن كيان النظريّة. هذا المُعْجَمُ الطبيعي تكون فيه الهفوات أقلَّ ضرراً. إلّا أنه نظراً لعلاقاته بالمصطلحات المفاهيم ولأدواره الرابطة يمكن له أن ينال من الصرح النظري. وفوق هذا، فهذه الأخطاء يمكن أن تجعل القارئ يصاب بالإحباط والنكوص وفقدان الثقة في المترجم. كما قد تضع موضع شبهة الأجزاء الأخرى. فلنترك هذه المُقَدِّمات ولنتَّجه إلى الأمثلة. ولتكن طريقتنا مجرد عرض أمثلة مُثبِّتين الخطأ ومُقترحين الحلول. وإن أغلب هذه الأمثلة الخاطئة كانت من نمط الأخطاء التي تلتبس فيه كلمة بأخرى بسبب التشابه اللفظيّ في ذهن المترجم. وأحياناً بل كثيراً ما كان ذلك التشابه مما يجعل هذا الربطَ المُوهِمَ مثيراً للضحك. ولنبدأ بإثبات الكلمة الفرنسية متبوعة بالترجمة الخاطئة ثم ما أراه صواباً:

الأصل	الترجمة والصفحة	الصواب
esthétique	الإحصاء 9	جمالي
sophistique	الصوفي 12	جد متقن
logique de Port Royal	منطق الباب الملكي 53	منطق بور رويال
la Seine	الشبكة 57	نهر السين
le Normandie	إقليم النورماندي 57	باخرة النورماندي
Il fait chaud	إنها حارّة 70	الجو حار

nombre premier	رقم أول 80	عدد بسيط
simple usage	استعمال بسيط 104	مجرد استعمال
nue	أنف 107	غمامة
perruques	باروكيون 117	عموديون (محافظون)
mirage	تزاوج 135	سراب
renfermer	تقوى 135	يحتضن
cooccurrence	منافسة 136	تواجد، تصاحب
je vecus	أرى 127	عشتُ
renvoie	يرسل إلى 151	يُحيل على
paradoxale	بسيطة 152	مفارِقة
developpement	تطور 152	عرض، بسط
termes du problème	مصطلحاتُ مُشْكِلَة 134	أطراف المشكلة
ontologique	كائنيّة 144	وجوديّة
laboratoire	معمل 164	مختبر
totalités diffuses	مجمل بثّه 165	كُلّيات منتشرة
referme	يعيد تشكيل 165	يعيد إغلاق
tabac	الطباق 167	التبغ
lecture immédiate	القراءة الوهليّة 170	القراءة المباشرة
temperament	الشبقيّة 171	المزاج
phonèmes de prosodies	فونيمات النثرية 211	فونيمات تطريزية
apparence immediate	الظهور الوهلي 211	الظهور المباشر
langage courant	اللغة الجارية 14	اللغة المتداولة
peuplés	شعوب 155	مسكونة
seul personne	فرداً واحداً 103	شخص وحيد
acculturé	مثقف 214	غفل، غير مثقف
hautbois	الغابات العالية 215	شبابة
voyelles	حروف 215	حركات
couleurs	غضب 221	ألوان

pointu	مدبب 222	حاد
infame	مجاعة 224	شنيع
sabana	السافانا 233	ملاءة
Ignatio	غبي 236	إجناسيو، (إسم علم)
tube	حوض 237	أنبوب
petit récipient	حفل استقبال 237	إناء صغير
parfait oxymores	جملة مؤكسدة 241	استعارة مفارقة موفقة
de Z à A	من الألف إلى الياء 247	من الياء إلى الألف
Ur	الراءات 169	أور (مدينة عراقية قديمة)
langue écrite	اللغة المنطوقة 27	اللغة المكتوبة
obscure clatré	الظلام المضيء 22 الظلمة المضيئة 33	الضوء المعتم
passit	رأيت 28	مرت

هذه عَيِّنة غير تامة، لكنها تعطينا صورةً مُجمَلَةً عن كيفيّة التعامل مع المُعْجَم الطبيعيّ للغة. وهي تعكس نفس الروح التي لاحظناها في التعامل مع المصطلحات والمفاهيم.

أريد أن أتوقف عند بعض الجُمل الأصول والترجمة لكي نعرف الطريقة التي يتقيّد بها المؤلف في الترجمة، وهي الطريقة التي لا نوافقه عليها. فلنستعرض الأصل:

«On ne peut donc, en resumé, définir un type de langage comme langage affectif que si la signification portée par ce langage est un eprouvé. Si, parallèlement, on admet que le sens premier d'un mot de la langue est conceptuel, alors la figure poétique est bien changement de sens, selon le schéma :

Signifiant → concept → affect

(Mais je ne sais pas si un tel changement mental peut être appelé trope ou s'il faut réserver ce mot à la simple substitution conceptuelle. Les tropes diachronique peuvent être considéré comme de simples substitutions de concepts. Mais je réserve la question de savoir si en synchronie de tels phénomènes existent. Si l'écart est perçu comme tel, sa réduction peut-elle être conceptuelle ?.) ». p. 148

تقول ترجمة الأُستاذ درويش:

«لا يمكن إذن أن نعرف نمطاً من اللغة، مثل اللغة الانفعاليّة إلّا إذا كان المعنى الذي تحمله هذه اللغة مُجرَّباً، وإذا كنا في موازاة مع ذلك نقبل أن يكون المعنى الأول لكلمةٍ ما في اللغة، هو معنى قابل للتصور، فإن الصورة الشعريّة هي تغيير للمعنى على الطريقة الآتية:

الدال ← التصور ← التأثير

(لكنني لا أعلم إذا كان تغييرٌ ذهنيٌّ كهذا يمكن أن يُسمَّى مجازاً، أو أنه ينبغي الاحتفاظ بهذه الكلمة للإحلال التصوري البسيط، والمجازات المتطورة diachroniques يمكن اعتبارها إحلالاً بسيطاً للتصورات، لكنني ما زلت أتساءل لمعرفة ما إذا كان يوجد تزامن synchroniques في خطوات ظاهرة كتلك؟)». (ص152).

لا شك أن هذه الترجمة توفر مجموعة من الهفوات التي يمكن أن تُتَّخَذَ نموذجيّةً للترجمات غير المستوفية للحد الأدنى من شروط القبول:

أولاً هناك التباس في الترجمة في التعامل مع اللفظة الفرنسية comme التي تعني تارةً «مثل» أو «ك» التشبيهيّة، إلّا أنها تعني في سياقات ما يقابل اللفظ العربي «باعتباره» أو «بصفته»، (هو غير معدود إذ يُستعمل للإفراد والجمع والتذكير والتأنيث إلخ.). هذا المعنى الأخير هو المقصود في هذا النصّ. وبدون مراعاة هذا المعنى يضيع، أو يكاد، كل شيء. أما لفظة «مجرّباً» فهي ملتبسة جداً هنا، فقد ينصرف القارئ بسهولة إلى التجربة العمليّة والحال أن المقصود هو غير ذلك. هذا اللفظ هو أيضاً متعدد المعاني. المعنى المقصود هنا هو الإحساس. وهذا اللفظ أليق لأجل أَمْنِ اللَّبْسِ. ولقد كان من الواجب هنا الاحتفاظ بعلامة نقطة (.) كما أرادها المؤلف مراعاةً للمعنى. والمؤسف أن المترجم فرض بدل ذلك في هذا الموضع علامة فاصلة (،). وبهذا ترامت هذه الجملة على الجملة التي تعقبها. هناك لفظة «نقبل» والمقصود «نُسَلِّم بـ» التي هي أدقُّ في أداء لُوَيْنَةٍ دلاليّة تَقْصُر عن أدائها اللفظة التي تكاد ترادفها «نقبل». إن لفظة «نُسلِّم» تعني مجرد الإقرار، أي التسليم، بوجود شيء. ولا علاقة لهذا بالقبول أو الرفض. هناك عبارة «قابل للتصور». وهي لفظة مُلْتَبَسة ومُتعدِّدة المعاني. إضافة إلى أن لفظة «قابل» هنا زائدة تماماً، فلا شيء في الأصل يشير إلى هذا. بل إن العبارة

«هو معنى قابل للتصور» غارقة في الحشو والمقصود بسيط جداً، وهو تعويضها هنا بلفظة واحدة هي «مفهوميًّا». وهذا أنسب وأوجز وأفصح عن المعنى. بل ومعرِبٌ. أما «التأثير» فهو لا يخلو هنا من عيوب. إذ سبق للمترجم أن وضعه للفظ الفرنسي pathème وكنا نفضل الاحتفاظ به هناك. العبارة تَأذَّتْ كثيراً بسبب إهمال المترجم لعلامة نقطة (.) عقب الكلمة «البسيط». إذ المعنى يتمُّ في حدودها. وإهمالها يُشعر القارئ بأن المعنى لم يتمَّ، خصوصاً وهو يشاهد ما يعقبها يُفتتح بحرف عاطف. فبديهيٌّ والحالة هذه انصراف مجهود القارئ إلى الربط الدلالي بين الجُملَتَيْن المختلِطَتَيْن. فلنفحص إذن الأمر. كلمة بسيط simple هنا، لها قصة شبيهة بقصة comme. إنها حاملة معنىً حينما تتقدم على الكلمة التي تتألف معها، وحاملة معنىً آخر حينما تتأخر عنها. إن remarque simple تعني «ملاحظة بسيطة»، في حين أن العبارة simple remarque تعني «مجرد ملاحظة». وهذا المعنى هو المقصود في العبارة في هذا النصّ. وكذلك الأمر بشأن «بسيط» في العبارة الموالية. لاحظ هذا الغموض الكاسح في العبارة الآتية «إحلالاً بسيطاً للتصورات»، كيف يتمُّ تذويبه بالتصرف في العبارة وفق الملاحظات السابقة فنقول: «مجرد إبدال للمفاهيم». أو «مجرد إبدال مفهوم بآخر». في آخر هذه العبارة لم يحترم المترجم علامة نقطة (.) وهذا أمرٌ مخلٌّ بالمعنى. ولقد جاءت العبارة غير مفهومة إطلاقاً، بسبب العبث بنظام الجملة وبمعناها. وبالخصوص المساس بكلمة سَانكْرُونِيَّة. فلنتأمل العبارة: «الكنني ما زلت أتساءل لمعرفة ما إذا كان يوجد تزامن synchroniques في خطوات ظاهرة كتلك؟».

قبل أن نعمد إلى تركيب هذه الملاحظات، نشير أيضاً إلى أن المترجم عمد إلى حذف عبارة أساسيّة ودالّة هنا ومُكمِّلة للمعنى المقصود، وهي: «وإذا كان الانْزِيَاح كذلك فهل يمكن لاختزاله أن يكون مفهوميًّا؟». فلنُرمِّم العبارة. أولاً ينبغي التخلص من عبارة «في خطوات» التي تمَّ حشرها في الترجمة حشراً مُنتهِكاً. أما السانكرونية فهي خاصيّة ينبغي تأخيرها لأنها مجرد صفة للعمليّة التي يدور حولها الحديث. إن الكاتب يحتفظ بالتساؤل بشأن وجود هذه الظواهر على الصعيد السانكروني. لا أقلَّ ولا أكثرَ. إلخ إلخ. وربما كانت الصيغة الآتية التي أقترحها أوضح في التعبير عن الفكرة التي يريدها كُوهِنْ في هذه الفقرة الهامّة:

«وباختصار، فإننا لا نستطيع أن نحدِّد نمطاً من الكلام بوصفه كلاماً عاطفيًا إلّا إذا كانت الدلالة المحمولة بهذا الكلام إحساساً ما. وإذا كنا نُسلِّم، بالتوازي مع ذلك، أن المعنى الأول لكلمةٍ ما في اللغة هو معنىً مفهوميٌّ فحينئذٍ ستكون الصورة الشعريّة هي أيضاً تغييراً للمعنى حسب الخُطاطة:

الدال ← المفهوم ← العاطفة

إلّا أنني لست أدري ما إذا كان في الإمكان تسمية هذا التغيير الذهني مجازاً أم أنه ينبغي الاحتفاظ بهذه الكلمة لمجرد الاستبدال المفهومي. إن المجازات الدِّيَاكْرُونِيَّة يمكنها أن تُعتبر مجرد استبدالات للمفاهيم. لكنني أحتفظ بالمسألة المتعلِّقة بمعرفة ما إذا كانت مثل هذه الظواهر موجودة سَانكْرونيًّا. وإذا كان الانْزِيَاح كذلك فهل يمكن لاختزاله أن يكون مفهوميًّا؟». (ص177).

كنت أتمنى الوقوف عند عبارات أخرى إلّا أن المقام لا يسعف على ذلك. خصوصاً وأننا نعرض ترجمة كاملة للكتاب.

إلّا أن هناك ما هو أسوأ؛ فالباحث كثيراً ما تعامل مع النصّ وكأنه يمتنع عن الترجمة. ولقد استعان في هذا المضمار بأداتَيْن بارزتَيْن هنا، وهما **الحذف**، **والنسخ** أو ترك النصّ أو بعض عناصره، كما هو في الأصل.

فمن **الحذف**، ما حصل للصفحات 170 و 171 و 172. إلّا أن الحذف قد طال أيضاً قصيدةً في الصفة 131 وكان ينبغي إثباتها ولو بدون ترجمة.

هناك حذوف أخرى طفيفة في الصفحات: 208 و 225 و 226 وقد تطال هذه الحذوف عباراتٍ دالّةً. من هذا القبيل: هذه العبارة في الصفحة 247 المُحدِّدة للرواية البوليسيّة: «إنها حكاية مفهوميّة»، بمعنى معرفيّة. ومن هذا أيضاً فقرتان في الصفحتين 269 و270. ولجمال هذا النصّ المحذوف فأنا أستجيب لإغراء وَضْعِهِ بين أيديكم في هذا التقديم، وستكون للقارئ فرصة قراءته مرّةً أخرى في سياقه في الفصل السادس ضمن هذا الكتاب.

«نفس الشيء يمكن قوله عن «الضوء المعتم». فتلاقي المتعارضَيْن يكسر الحدود، إلّا أنه يحتفظ بالمقولة. وفي هذه الحالة فإن النور هو الذي يتسامى عن التعارض بين المضيء والمعتم. **الضوءُ المعتمُ الذي يسْقطُ منَ النُّجومِ**، لهو نُورِيَّةٌ

منتشرةٌ عبر المرئي، نُورِيَّةٌ لا تُميِّز المساحات التي تصطدم بها بوصفها صوراً واضحة على أرضيّة مُعْتِمَةٍ، وإنما تغمرها أيضاً في نوع من الجو المضيء. ولدعم مثل هذا التأويل نستطيع أن نستحضر هذه الصورة المُستعملة «العَتَمَةُ المضِيئَةُ» التي تشير، كما تقول المعاجم، إلى «مزيج» من الظلالِ و الضوءِ أو «انصِهارِهِمَا». وفي العتمة المضيئة عند فَانْسِي أو رَامْبْرَانْتْ أو في السينما التعبيرية، يبدو الضوء أكثرَ مما يُبدي الأشياءَ، يبدو كما هو في نفسه خالصاً ووِجْدَانِيًّا».

أكتفي بهذا القَدْر من الحذوف التي تمكَّنت من رصدها. وأنتقل إلى **النسخ**.

النسخ أداة تدل على امتناع المترجم عن ترجمة عناصر من النصّ. والأرجح عندي أن الأُستاذ أحمد درويش لو كان على علم بمحتويات هذه العناصر لَما تردَّد في تعريبها. وأنا أسوق مثالين لا أكثر:

الأول: $u = p + p'$

الأمر في غاية البساطة. المقصود هنا بِـ u هو عالَم الخطاب وهو اختزال لكلمة univers أما p فتعني جملة أو قضية وهي اختزال لكلمة proposition في حين أن 'p تعني القضية المُعارِضة للأولى. إذن كل عناصر عالَم الخطاب متألِّف من الشيء ونقيضه. هذا حال عالَم النثر بطبيعة الحال. وليس الأمر كلك بالنسبة إلى عالَم الشعر، حيث تبطل هذه الصيغة ولا يعود عالَم الخطاب متألِّفاً من الشيء ومُعارِضه أو نفيه $u \neq p + p'$

ومقابل هاتَيْن المعادَلَتَيْن مُعَرّبَتَيْن هما:

ع = ق + ق′،

ع ≠ ق + ق′.

ومن هذه الخُطاطات التي أُسيئت ترجمتها أو بالأحرى لم تُترجم نجد في الصفحة 212:

(Sa 1 = sa 2) → (sé 1 = sé 2)

فما الداعي لإثبات هذه الخطاطة هكذا بدون تعريبها. والحال أن الأمر في غاية البساطة؟

إذ المقصود هو مجرد (د1 = د2) ← (م1 = م2)

المقصود بهذه الخُطاطات هو التوضيح. والحال أن عدم ترجمتها تجعل قراءة النصّ المُعرَّب يفقد مبرِّرات وجوده. هذا ناهيك عن تلك الحالات حيث تكون الخُطاطة الرمزية التي تنطوي على أخطاء تطمس المعنى وكان القصد منها التوضيح. ولهذا فإن المحتوى العلمي للنص لا يصلنا منه خلال هذه الترجمة إلّا النزر اليسير؛ وهذا النزر اليسير نتلقاه مُضَرَّساً ومحرَّفاً.

لا نستطيع التغاضي عن ظاهرة أخرى تعمّ هذه الترجمة ألّا وهي أن الباحث لا يكاد يحترم علامات الترقيم أي النقط والفواصل. ولقد تسبب هذا في ضياع، بل هدر شبه كامل لمحتوى الكتاب؛ إذ النقطة تُخبر أن معنىً ما قد اكتمل، ووضع فاصلة مكانها يعنى ترامي الجملة على مجالات جملة أخرى. فتصبح الحلقة التي تنهي سلسلة خطابية مجرد حلقة في السلسلة. تُلغى الحدود وتفقد الجمل سحناتها المُمَيَّزة لكي تغدو محكومةً بالسديميّة.

ينبغي لأي مترجم أن يكون سيِّئَ النيَّة في بعض الأحيان. من المحتمل أن يقع المؤلف بسبب السهو أو غيره في بعض الأخطاء. أعتقد أن هناك بعض الحالات التي تدخل في هذا الإطار عند جَانْ كُوهِنْ.

نكتفي هنا بالإشارة إلى حالتَيْن دالّتَيْن. نقرأ في الأصل الفرنسي هذه العبارة:

a > b est strictement synonyme de a < b[9]

والحال أن هذا تناقض إذ العبارة a < b مقلوبة هنا والصواب المقصود هو a < b.

وما أثبته الأُستاذ درويش غير مقبول وغير مفهوم. فنتأمل ترجمته: «ما دام أن أ < ب هي من الناحية البنيوية a < ب»[10].

إننا نقرأ في الأصل الفرنسي العبارة التالية:

"De même, la gaieté n'est pas le sentiment du comique, mais la façon dont nous

(9) *Le haut langage*, p. 176.

(10) **اللغة العليا**، ص176.

pénétrons dans le monde de l'horrible[11]. De même la gaieté n'est pas le terreur ou la pitié ne sont pas le sentiment du tragique, mais des réactions qui tiennent à la façons dont nous nous engageons dans le monde du tragique en nous associant avec les héros de la tragédie"[12].

والصواب هو

«De même, la gaieté n'est pas le sentiment du comique, mais la façon dont nous pénétrons dans le monde de la gaieté. De même la terreur ou la pitié ne sont pas le sentiment du tragique, mais des réactions qui tiennent à la façons dont nous nous engageons dans le monde du tragique en nous associant avec les héros de la tragédie».

الواضح أن الأُستاذ درويش صحّح شيئاً وترك شيئاً آخر. إن التصويب الذي أثبتناه في الهامش السابق والمتعلّق بكلمة l'horrible لم يقم به المترجم.

وكذلك نعثر في الأصل الفرنسي في الصفحة 111 على عبارة

trangression syntaxique

والمقصود هو

transgression sémantique

وفات الأُستاذ درويش[13] هذا التصحيح. ولم يفت، كما عوّدنا في الغالب، المترجم الإسباني.

إن مثل هذه الملاحظات على ترجمة **اللغة العليا**، وهو العنوان الذي اخترنا له ترجمة **الكلام السّامي**، يمكن أن تنسحب على ترجمة الأُستاذ أحمد درويش للكتاب الأول **بناء لغة الشعر** والذي ترجمناه **بِنْيَةُ اللغة الشعريّة**.

أسوق عدة أمثلة من هذا الكتاب الأول، أي **بناء لغة الشعر**، وأنا أتبع نفس الطريقة السابقة: أعرض الكلمة الفرنسية الأصل ويليها ترجمة الأُستاذ درويش ثم ما أزعمه تصويباً.

---

(11) الصواب أن نضع محل l'horrible كلمة la gaieté. كما أن الصواب هو حذف عبارة la gaieté n'est pas الموالية لها. مع تأنيث التعريف le لكي يصبح la.

(12) *Le haut langage*, pp. 155 - 156.

(13) **اللغة العليا**، ص111.

الأصل	الترجمة	الصواب
sens 100	أصوات 127	معان
codé	مقفى 128	مسنَّن
predicat 106	مسند إليه 134	مسند
saute aux yeux 139	تقفز أمام العين 139 + 157	لافتٌ
oiseux 162	طائر 131	أجوف
machine 189	ماكينة 189	آلة
couchant 200	خنزير 200	غروب
coteau 200	سكين 200	تل
sucia de besos 202	قذارة من خداعات 202	ملطخة بالقبلات
resources 209	موارد 209	مقوِّمات
clefs de voute 176	مفتاح من قبة المبنى 212	الأساس
tableau 214	مائدة 214	لوحة
blonds cheveux 220	شقرات شعرات 220	أشقر الشعر
rythme 221	قافية 221	إيقاع
pain 227	عيش 227	خبز
termes 236	جزئيات 236	أطراف أو ألفاظ (حسب السياق)
vers 246	شعر 246	منظوم
induir 250	أخفض 250	أثار

هذه مجموعة صغيرة جداً مما دونته من ملاحظات على ترجمة زميلي الأُستاذ أحمد درويش. وبطبيعة الحال فإن الأخطاء هي ثمرة العمل، إن المشتغلين هم وحدهم من يخطئون، أما أولئك الذين لا يفعلون شيئاً فلا تتيسر لهم حتى فرصة الخطإ. إن المعرفة لا تتقدم بالقضاء على الخطإ، بل تتقدم بالتقليل منه. وكل عمل يوفر إمكانية لجعل المعرفة تتقدم. وهذه الترجمة هي بدورها لها أخطاؤها شأنها شأن ترجمتنا لـِ **بِنْيَة اللغة الشعريّة**.

وأخيراً ينبغي الاعتراف بأن ترجمة هذا الكتاب صعبة. ومصدر هذه الصعوبة هو اللغة الجديدة التي تعبّر عن مفاهيم جديدة غير معهودة في الشعريات

الموروثة؛ فالمعرفة المُستهلَكة لا تواجهنا بمثل هذه التحديات التي يرفعها كتاب **الكلام السّامي** في وجهنا في كل لحظة وآن. خصوصاً أن الكتاب رغم تداوله فإنه لم يحظَ بدراسات وشروح ونقد. لم يلق هذا الكتاب من عناية الدارسين بقَدْر ما لقيه الأول الذي أصبح الآن من الكتب الكلاسيكيّة. إلّا أننا ينبغي الاعتراف بأن الكتاب الأول قد صيغ بأسلوب شبه مدرسي. ثم إن الإشكاليات التي وقف عندها تحظى بقَدْر من الشيوع والتداول. وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى **الكلام السّامي**. إنه يُبشّر بشيء جديد. والجديد متعب في البداية(*).

ومن مصادر الصعوبة، أن النظريّة المعروضة في الكتاب هي تأليف فريد بين مجموعة من المعارف، على رأسها اللسانيات والمنطق وعلم الجمال والسيكولوجيا والفينومينولوجيا، ناهيك عن نظريات الشعريّة المعاصرة التي ينازلها. هذا التركيب غير مألوف في الدراسات الشعريّة. إلّا أن وضع الصعوبة هذا يُحفّز على الصمود وأنت تلاحظ ميلاد تصور جديد للشعر مختلف تماماً عمّا عهدناه في التصورات السائدة.

إن الاستمتاع بملاحظة هذا الحدث الفريد، أي حدث ولادة نظريّة جديدة في الشعر بل في الشعريّة التي تتخطى الشعر إلى الحكي وإلى عناصر الطبيعيّة، هي عزاؤنا وجزاؤنا عن تحمل قراءة وترجمة كتاب بحجم **الكلام السّامي**

المترجم

محمد الولي

(*) كل العبارات الموجودة بين معقوفين [ ] داخل نص كوهن هي من إضافات المترجم القصد منها التوضيح. وقد تكون ترجمة للعبارة الفرنسية، ولأن الملمح المقصود بالاستشهاد لا يظهر إلا في الأصل الفرنسي، الذي نثبته، فإننا نضع الترجمة العربية بين معقوفين لأجل الاستئناس لا غير.

المدخل

الشعر هو طاقة الكلام الثانيةُ، هو سلطةٌ من السحر والافْتِتان، سلطةٌ يضطلع علم الشعرِ بمهمة الكشفِ عن أسرارها.

تقوم كل نظريّة على مسلّماتٍ نظريّة قبلية وضمنية، وهذه المسلّماتُ تستدعي تدخلَ النظريّة لتوضيحها. المسلّمة الأولى لهذا البحث هي مسلّمة وجودِ موضوعه. فإذا كَان لكلمةِ "شعر" معنىَ، ولِتَصَوُّره مفهومٌ ومَاصَدقٌ، فإنه ينبغي أن تتوفر كل الأشياء المسماةِ بهذا الاسم على شيء متماثل، أي على ثابتٍ واحد أو عديدٍ من الثوابت الكامنة المتعالية على التنوع اللانهائي من النصّوص المفردة. يسعى علمُ الشعر، بوصفه علماً، إلى اكتشاف هذا الثابتِ أو هذه الثوابتِ.

يمكن أن نُطْلِقَ على هذا الثبات اسماً معيناً. لقد كان أفْلَاطُونْ Platon يقول: إن الجميلَ هو "ذلك الذي تكون به جميلةً كلُّ الأشياءِ الجميلةِ"[1]. ليس هذا التحديد دورياً إلّا في ظاهره، إذ إننا بافتراض جوهرٍ مشتركٍ تتقاسمه كل الأشياء الجميلة، يُخَلِّص هذا التحديدُ الجمالَ من النسبية ويوفر للاسْتِطيقَا، بوصفها علماً، موضوعاً متميّزاً. وعلى نفس النموذج صاغ يَاكُبْسُونْ Jakobson مصطلح 'الأدبية'، للإشارة إلى ما يجعل من أثرٍ ما، أثراً أدبياً[2]. هكذا لا يعود هدف موضوعِ علم الأدبِ الصنفَ المفتوحَ لكل النصّوص المفردة، ولكنَّ الهدفَ يصبحُ المجموعَ النهائي "للمقوّمات" التي تولدها. إلّا أننا نستطيع أن نقتطع داخل صنف النصّوص الأدبية صنفاً فرعياً من المسماة نصوصاً شعريّةً، وندعو،

---

(1) «Hipias Majeur», *Oeuvres complètes*, Pléiade, 1, p.39.

(2) «الشعر هو اللغة في وظيفتها الاستطيقية. وهكذا فإن موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، ولكن الأدبية، أي ما يجعل من أثر ما أثراً أدبيًا» *Questions de poétique*, p.15.

سيراً على نفس النموذج، "شعريّةً" [أي خاصيّة الشعريّة] ما يجعل من أثر معطى أثراً شعريًّا. ويَترك مثلُ هذا التحديد مسألةَ العلاقة بين الجوهرين مفتوحةً، وذلك بحسب ما نراه بينهما من فرق، هل هو فرقٌ في الطبيعة أم أنه فرقٌ في الدرجة، على غِرارِ ما كان يرى فَالِيرِي Valery حينما وجد في الشعر "المبدأَ الفعَّالَ" لكلِّ أدبٍ.

يبقى، بعد هذا، أمر ضبط أطراف هذا الصنفِ الفرعي، أي البحثُ عن معيار نظريٍّ صالحٍ وقادرٍ على تمييز النّصوص الشعريّة من غير الشعريّةِ.

إلّا أنه ينبغي هنا تكسيرُ الحلقة المفرغةِ. فإذا كان المعيارُ هو موضوعُ البحث، فإنه سيكون نقطةَ الوصول وليس نقطةَ الانطلاقِ. لا يوجد أي علم يبدأ بتعريف موضوعه. فلو أن البْيُولُوجيَا بدأت بالبحث عن معيارٍ أكيدٍ للسؤال "ما هي الحياة؟"، لظلّتْ إلى الآنَ تطرح السؤالَ. ينبغي هنا الاعتمادُ إذن، إما على حَدسِ المحللِ، وإما على الإجماعِ الذي يقتطع ضِمْنَ كُلِّيَّة النصّوصِ موضوعاً ثقافياً محصوراً يُطلق عليه اسمَ "شعر". ويمكن أيضاً أن نؤلف بين هذَيْنِ المعيارَيْنِ التجريبيينِ، وسنوفر بذلك نقطةَ انطلاق منهجية مريحةٍ.

كان ر. كايْلْوَا R. Caillois يقول: "إن التسليم بوجود الأدب إنما هو التسليم، رغم كل شيءٍ، بوجود شيءٍ مشتركٍ بين هوميروسْ Homère ومَالَارْمِيه". وبنفس المعنى كتب كِيبِيدِي فَارْغا K. Varga يقول: "إن العاشق المعاصر للشعر يُعجَب في نفس الآن بمَالِيرْبْ Malherbe وبإِيلْوَارْ Eluard. إنه يُعجَب إذن بحالتين للشعرِ مختلفتينِ ويقرأهما بلذةٍ دونَ الاهتمام بالتحولاتِ التاريخيّةِ"[3]. وبهذا يُقامُ حَدَّانِ لهذه المُدَوَّنة المُعقْلَنَة بشكل استنباطي. إلّا أننا نستطيع أن نكون أكثرَ تواضعاً فنعمدَ إلى حقل أضيقَ. كأن نعتمد مثلاً على "الشعر الفرنْسي العظيم"، شعرِ القرن 19، ولنقل: فيكتُور هيغُو ونِرْفَال Nerval وبُودْلِيرْ ورَامْبُو Rimbaud ومَالَارْمِيه وأبُولِينِيرْ Apollinaire. ونستطيع أن نحصر الموضوع أكثر فنعتمدَ على **أزهار الشر** وحدَها، وهيَ النصّ الذي يُستهلَك بوصفهِ شعراً منذ قرنٍ ونصفٍ، والموضوع المشترك لفعل العشق هذا هو القراءة الشعريّة. فكيف يمكن أن نعتقد، بالنسبةِ إلى نظريّة تحيط علماً بشعريّة هذا النصِّ، أنها قد ضَلَّت سبيلَ

(3) *Les Constantes du poème*, p.9.

الشعريّة عامةً؟ أعترف بِأنني قد رَاوَدَتْني فكرةُ التفرغِ لتحليل بيتٍ مفردٍ، وكنت سأختار هذا البيتَ الرائعَ لمَالَارْمِيه.

Et l'avare silence et la massive nuit

والصَّمتُ الشَّحيحُ والليلةُ الكثيفةُ

لكنْ ينبغِي أن نعرفَ كيف نقاومُ مثل هذه الإغراءاتِ. ولكي نحسِمَ كل نقاشٍ فإنني أقول: إن الدراسة الحاليةَ لها غاية وحيدةٌ هي الإحاطةُ بشعريّةِ النصّوص التي تستشهدُ بها هي نفسها. وللقارئِ أن يحسمَ بشأنِ ما إذا كانتْ تبدو له هذهِ النصّوصُ ممثلة لما تعوّد على تسميتِهِ شعراً.

لقد تغيّر، بدون شك، الشعر في العصر الراهن. طَالمَا تردَّدَ على مسامعنا الجزمُ بأن الشعرَ لم يعدْ بعدَ رَامْبُو غنائياً وإنما أصبحَ "نَقْدِيًا"[4]. وإذا كان هذا الرأيُ صحيحاً فإن هذه النظريّةَ المقترحةَ هنا ستقتصر على الشعرِ الغنائي الذي يعتبر الأكثرَ تميّزاً بالشعريّةِ. وفي كل الأحوال فليس عيباً ابتعادُ المحلل عن موضوعه. كان فَالِيرِي يقول: "المعرفةُ هي ألَّا نكونَ ما نعرفهُ". وقد تبنّى سَارْتِرْ Sartre هذا القول. إننا ننتسب إلى الحداثةِ، ولهذا يصعبُ علينا أن نراها بوصفها كذلكَ، فإذا كان الفرق بين الشعرِ واللاشعرِ حاسماً في العصور الكلاسيكيةِ فإن هذا الفرقَ ينـزع اليوم إلى الانْطِماسِ. لا نعثر في **خطاب المنهج** لِدِيكَارْتْ Descartes على أية صورة ولا على أي انْزِيَاح. وإذا درسنا كتاباً معاصراً من قبيل **الكلماتُ والأشياءُ** لِمِيشِيل فُوكُو M. Foucault، وهو كتاب ذو غاية علميّةٍ مؤكدةٍ، فإننا سنقعُ منذ الفصل الأول على صورٍ بيانيةٍ وفيرةٍ، من قبيل "الثباتُ اليَقِظُ" و"الخفاءُ الواضحُ" و"المرآةُ الحزينةُ" إلخ. إن تخطي الشعرِ لحدودِهِ ذُو دلالة قوية. ينبغي أن نعود إلى هذا. إنه لمنَ الواضح اليومَ، أن تطبيق منهج مقارن بين لغتين، تسعَى إحداهما إلى احتواء أخرى، عملٌ بالغ الصعوبةِ.

---

(4) يعيّن جان فْرَانْسْوَا لْيُوتَارْ هذا التاريخ تعييناً دقيقاً. بدءاً من سنة 1860 كفّ الشعر عن تحقيق «الوظيفة الإدماجية» المتمثّلة في احتواء التناقضات التي تسكن المجتمع، وذلك لكي تقوم بالوظيفة «النقدية» التي هي «تفكيك» اللغة.

Discours, figures, p.317-318.

هناك أيضاً حالاتٌ حدوديةٌ. كيف نصنف إنتاج بْرُوسْت Proust أو إنتاج كَافْكا Kafka؟ هل هو رواية أم أنه شعرٌ؟ ومع ذلك فإن كل تصنيفٍ يعرف حالاتٍ لانمطيةً. إن الواقع هو متصل تقوم اللغة برسمِ الحدود داخلَه بطريقةٍ تعسفيةٍ. يكمن المنهج حينئذٍ في دراسة مراكزِ تغيّر الصنفِ المدروس لكي تُدرَس لاحقاً الحالاتُ الهامشيةُ على ضوء المشابهاتِ والاختلافات التي تجسدها بالمقارنة مع الأمثلة النمطية. هناك أيضاً حالات طَرَفِية. كان نُوفَالِيسْ Novalis ومَالاَرْمِيه معاً يجدان الشعرَ في الحروف الأبجديةِ. إلّا أن هذا نمطٌ من الإدراك يبلغُ مرتبة رفيعة من حيث الصناعةُ، وسيكون من غير المعقول منهجيًّا أن نشرع به. إن اختيار منطلقٍ استنباطيٍّ مريح هو الأساسي في بحثنا وفي كل بحثٍ يتقدم على أرض لا تكاد تكون مُشذَّبة من الأحراشِ، وبمجرد بناء النموذجِ تنبغي مواجهتهُ بالنصّوص التي أُقصِيَتْ من المُدَوَّنَةِ لكي يُرَى ما إذا كان يسمحُ بتطبيقه عليها، وإذا لم يكن يقبلُ ذلك فإنه ينبغي أن يُدَقَّقَ بما فيه الكفاية لكي يقبل هذا التطبيق. وإذا تعذر هذا الأمرُ، وجب هجرُ هذا النموذج. وحتى في هذهِ الحالة يعتبر مفيداً لكونِهِ يُغلقُ طريقاً أبانَ عن أنها بدونِ مخرجٍ.

تقوم مجموع النظريات الشعريّة المعروفةُ اليومَ على مسلّمةٍ مشتركة. وهي تتعارض، منذ القديم، وذلك بحسب تشديدها على الدَّالِّ أم على المدلولِ؛ إلّا أنها تتفق في الحالتين، بقبولها بخاصيّة كميةٍ أساساً، بوصف هذه الخاصيّةِ سمةً مميّزةً للفرق بين شعر/ولاشعر (أو نثر). ليس الشعر شيئاً آخرَ غيرَ النثر، وإنما هو زيادةٌ (أي فائضٌ). يعبّر رُولَانْ بارْتْ عن هذا التصور الذي ينتقده في المعادلة الآتية:

الشعر = النثر + أ + ب + ج[5]

لقد سبق لفَالِيرِي أن عبّر بقوة عن هذا الرأي بقوله: "ولكن عمَّ نتحدثُ حينما نتحدثُ عن ’شعر‘؟ إنني أتعجب لعدم وجودِ أي مجال لحب استطلاعنا حيثُ ملاحظة الأشياء في ذاتها هي أكثر عرضةً للإهمال. . . ماذا نفعل؟ إننا ندرس القصيدة وكأنها تقبلُ التقسيمَ (أو ينبغي أن تكون كذلك) إلى **خطابٍ من**

(5) *Le Degré zéro de l'écriture*, p.39.

نثرٍ يكتفي بنفسه، من جهة، وإلى قطعة من موسيقَى متميّزةٍ، قريبة قليلاً أو كثيراً من الموسيقى بحصرِ المعنى. . . من جهة أخرى. وفيما يعود إلى خطاب النثر ينظر إليه بوصفه قابلاً للتفكيك، من جهة، إلى نص صغير (يمكن أن يختزل أحياناً في كلمةٍ واحدة أو في عنوان أثرٍ أدبي ما)، وللتفكيك، من الجهة الأخرَى، إلى كمٍّ إضافيٍّ من الكلامِ: الزخارف والصور البيانية والبديعية والنعوت"[6]. إن التحديد الذي تقدمه البلاغة القديمة، فيما عدا هذا، يتطابق تمامَ التطابقِ مع الاختزاليةِ التي ينتقدها فَالِيرِي: (لا شيءَ إلّا التخييلُ والبلاغةُ مصاغينِ في موسيقى). ولا تختلف النظرياتُ إلّا في حدود ما يعود هذا الـ"شيءُ ما"، هذا س. الذي يضاف إلى النثر لكي يجعل منه شعراً، إلى واجهة الدالِّ من الدليل اللغوي، أو أنه يعود إلى واجهة المدلولِ منهُ.

تُطلَقُ، عادةً، على الموقف الأولِ، تسميةُ "شكلاني"؛ والمصطلح غامض، إذ إن شكل لا يتعارض مع معنى، وإن هناك، كما سنرى، "شكلَ المعنىَ". إلّا أننا نستطيع الاحتفاظَ بالمصطلح بمعناهُ المحصورِ الذي كان له في البدايةِ. يجد مثل هذا التصور أصولَهُ في فكرة بديهيةٍ. فالشعر تُوُوضع على اعتباره فنَّ النظم vers. والنظم هو مجموع القيود الإضافية الملحَقَةِ، حسب المنظور الأول، بالدالِّ وحدَهُ. هذا المنظورُ قابلٌ للطعن. وهو اليومَ مرفوضٌ. إلّا أن نظريّة يَاكُبْسُونْ قد اقتصرت على تمديدِ نمط القيود النظْمية على المستويين التركيبيِّ والدلاليِّ. إن مبدأ "إسقاطِ محورِ التماثلاتِ على محورِ التأليفِ" يعمِّم على المستويات الكلاميةِ الثلاثِ التكراراتِ الشكليّةَ التي يحصرها النظمُ في المستوى الصوتي وحدَهُ. وما تمكنُ تسميته معنى ليس متأثراً، من حيث المبدأُ، بزيادة قواعد التَّعَادُلِ [أو التوازي] ويقبلُ التفسيرَ نثراً. وإذا تناولنا واحداً من أمثلتهِ، فإن هناك بين 1) Affreux Alfred (ألْفْرِيدْ المخيف) وبين 2) Horrible Alfred (ألْفْرِيدْ الرهيب) تماثلاً دلالياً، إلّا أنه قد أضيفت إلى 1) بِنْيَةٌ صوتيّةٌ تكراريةٌ منعدمةٌ في 2). إننا نعثر هنا على المعادلةِ: نثر + س، والشعر هو مجردُ "زيادةٍ" (أي فائض)، بَنْيَنَةٌ زائدة أو تقعيد زائدٌ للغة العاديةِ. وهو بطريقة ما، "شكلٌ زائدٌ". الظاهرة الموصوفة هنا، وأنا أدقق هذا الأمر، هي ظاهرة مميِّزة شعريًّا.

(6) «Questions de poésie», *Oeuvres*, Pléiade, 1, p.1282.

سيعمد نموذجُنا إلى تناولها مجدداً، إلّا أنه سيتناولها بوصفها لحظةً في صيرورةِ تحولٍ بنيويٍّ. لقد تمّ رفع هذه الظاهرة عند يَاكبْسُون وتلامذته، عكس ذلك، إلى مستوى المبدإِ المكوّنِ. ولهذا فقد ظلّتِ النظريّةُ شَكْلَانيَّةً ولا تنفلت من التورط الأكبر لكل شَكْلَانيَّة. إنها تجعل من النصّ الشعريِّ نوعاً منَ اللعبِ اللفظيّ، شيئاً لغوياً جميلاً موجهاً بالخصوصِ إلى استهلاكِ الخبراءِ.

إن المنظورَ المعاصرَ الموروثَ عن نظريّة الجناس التَّأليفي (anagrammes) والمسمَّى عادةً الجناسَ التأويليَّ (paragrammatisme) يستند في نفسِ الآن إلى واجهتَيْ الدليلِ. وفي كل الأحوال فبِما أن المدلول يُستخلص انطلاقاً من نظام الدَّوَالِّ فقد أمكن ربطُ هذا المنظور بالشَّكْلَانيَّةِ. لكنْ قليلةٌ هي أهمية التسمياتِ. فما هو مميّز هنا، هو أن هذا المنظور أيضاً لا يَرَى في الشعر إلّا سمةً زائدةً؛ فإذا كان ينبغي أن نقرأ، على سبيل التراكب، في نص يعالج موضوع Scipion اسمَ "Scipion"، فإنّ هذا دليلٌ إضافي يجعل النصّ المطروحَ نتاجَ لغة مزدوجةٍ أو سَنناً فوقِياً، وشيئاً زائداً مرّةً أخرى، (وهذا لا يعني أن مثل هذه الظاهرة لا وجود لها. ما يهمنا الآن هو وضعُها في إطارٍ).

هناك أيضاً نظريات تَلْتَمِسُ الشعريّة في المدلول. لا تجد هذه النظريات إجمالاً، في معنى الشعر خاصيّة دلاليّة ومعنى مختلفاً نوعياً لكنها تجد معنى فائضاً. يظل الشارحُ ذو النزعة التحليل النفسية أو الماركسية وفِيًّا لنظريّة اللغة المزدوجةِ. إن هناك معنى ظاهراً ومعنى كامناً يحيل عليه الأول، إنْ على سبيل الشعور أم على سبيل اللَّاشعور، عبر تركيبٍ رمزيٍّ ينبغي للقارئ أن يفككه. هذا السَّنَنُ الإضافي يصنعُ شعريّة النصّ. إنها لا تكمن في الشكل الإضافي، لكنها تكمن في "المعنى الإضافي"، ويظل الفارقُ في الحالتين كميًّا.

تُعتبر نظريّة التعددِ الدلاليِّ، وهي اليومَ موضةٌ، تنويعاً على النظريّة السالفةِ. والفارق بينهما هو أنهما لا تقيمان تَراتُبِيَّةً بين المعاني، إذ يكفي أن تكون هذه المعاني متعددةً. إن قيمة الصدق التي ينسبها التأويل الفرُويدِي أو المارْكسِي إلى المعنى الثاني تختفي هنا. فتعدّدُ ـ بل لانهائية ـ القراءاتِ الممكنة يمثّل السمةَ المميّزةَ. ولهذهِ النظريّةِ فضلُ الإعلانِ عن لونها. إن كمِّيةَ المعنى هي التي تصنعُ الشعريّةَ لا كيفيّتَهُ.

هناك نظريّة أخرى، تُسمَّى الرمزيةَ الصوتيّةَ، التي أسالتْ، وما تزال، الكثيرَ من الحبر. وقد استفادتْ دوماً من دعمِ بعض الشعراءِ. وليس هذا حُجَّةً على صلاحيّتها، لكنه مُؤَشِّر، على أقل تقدير. ستكون عندنَا فيما يلي فرصةُ الكلام عنها. أكتفي هنا بالإشارةِ قائلاً: إن جعل الرمزيةِ الصوتيّةِ السمةَ الوحيدةَ أو الجوهريةَ للشعر يظلّ مديناً لمقاربةٍ كميّة النزعةِ. إن مشابهة مستويي الدال والمدلول تقتصر على إضافة تحديد زائدٍ إلى اللغة الشعريّة. إنها تُثْريها ولا تحولها. الشعر يظل زيادةً وليسَ شيئاً آخرَ.

* * *

يستأنفُ التحليل المقدم هنا تحليلاً آخرَ[7]، ويحاول أن يعمقهُ وينسقهُ في الآن ذاتهِ. أريدُ أن أستحضِرَ جوهرَ ذلك التحليل وأَنتهِزَ المناسبةَ لكي أجيب عن بعض الاعتراضات الموجَّهة إليه. تنظر تلك الدراسةُ، عكس النظريات السابقة، إلى اللغة الشعريّةِ بوصفها سَنَنَاً مضاداً وليس بوصفها سَنَنَاً إضافيًّا. إنها تحدِّدُ الشعريّة بالتصويرية figuralité. تتكوّن هذه من صيرورة ذات زمنَيْن، يمكن وصفُ الأولِ منهما باعتباره "انْزِيَاحاً" أو "انحرافاً" في علاقته مع معايير اللغة.

فَلْنَتَذكَّر أولاً أن الكلمتَيْن، "انْزِيَاح" أو "انحراف"، تترادفان مع ما أسماهُ النحو التوليديُّ التحويليُّ "اللانحويةَ". وإنها لمفارقة نتيجةً لهذَا، أن كلمة "انْزِيَاح" أثارت انتقاداتٍ في حين ظلّ مرادفُها[8] في مأمن من ذلك. فهل كان هذا من أثَرِ الإيحاءِ؟ إنها بعيدة عني فكرة إنكار وجود الإيحاء بالمعنى الذي يعطيه هَلْمَسلِيفْ Hjelmslev لهذه الكلمة. لكن لماذا نال الإيحاء القدحي من "الانْزِيَاح" أكثر مما نال مثيلاه؟ أعترف أنني عاجز عن الإجابة عن السؤال.

---

(7) *Structure du langage poétique*, 1966.

(8) بهذه الكيفيّة تحدث تْزْفِيتَانْ تُودُورُوفْ، وهو بصدد مفهوم الانزياح، عن «اصطياد حقيقي للساحرات»، وهذا الأمر يكشف، حسب رأيه، «عن ظلاميّة قديمة جداً»، ويصبح الأدب حسب ذلك موضوعاً لا تمكن معرفته.
«Synecdoques», *Communications*, 1970, 16, p.27.

يعود تحديدُ الصورةِ figure بوصفها انْزِيَاحاً إلى أَرِسْطُو Para to kurion Aristote، [أي منـزاح عما هو شائعٌ]، Para to ei ôthos [أي منـزاح عمّا هو مستعملٌ][9]. وباعتباره كذلك فقد اخترق القرون[10]. إلّا أننا لن نتمكن من استعمالهِ إلّا بعد تبديدِ لَبْسٍ خطيرٍ. كانت البلاغة تميّز نمطين من الصور البديعية: نمط يغير المعنى (المجاز)، ونمط لا يغير المعنى (غير المجاز)[11]. إن ثنائية الانْزِيَاح المُركّبيّ والانْزِيَاح الاستبداليّ التي حُشِرَتْ في النظريّة هي ثنائية زائفةٌ. أي إن أي انْزِيَاح لا يكونُ إلّا مُركّباً ولا يتشكلُ إلّا بدءاً من التطبيق غيرِ الصائب لقواعدِ تأليف الوحدات اللغويةِ. ليس المجاز، أو تغير المعنى، انْزِيَاحاً لكنه إبطال للانْزِيَاح، وباعتباره كذلك، فهو يتدخل في كل الصور البديعية. ونعيد إلى التصويرية البديعية، (ونحن نميّز في صيرورتها زمنين هما وضع الانْزِيَاح وإبطال الانْزِيَاح)، وحدتَها العميقة[12]. ينبغي أن نميّز في التحليل الكلاسيكي لجملةٍ من قبيل "الإنسانُ ذئبٌ للإنسانِ" 1) لا ملاءمةً دلاليّةً بين الإنسان والذئب، 2) العودة إلى الملاءمة بتعويض "شرير" لـ "ذئب". إلّا أن سؤالاً يظلّ مطروحاً، وهو: لماذا الصورة؟ لماذا يقال "ذئب" إذا كان المقصود هو "شرير"؟ هذا السؤال الأساسي لم تعالجْه البلاغة، وستحاول كل هذه الدراسة أن تقدم له جواباً.

يقتضي الانْزِيَاح معياراً. وقد أثار هذا المفهوم تحفظاتٍ كثيرةً. ينبغي، بدءاً، تبديدُ الخلط الذي يحصل بسهولة، بين المعيارية والنـزعةِ المعيارية. نحن لا نشك في وجود معاييرَ لغويةٍ. بل يمكن الذهابُ إلى أبعد من هذا، فيُدَّعَى أن اللغة كلَّها هي نسقٌ من المعايير، وهو لا يتمتع بأي وجود غير ذلك الذي تخوله له "قواعده المكوّنة". وبالتعارض مع "القواعد المعيارية" التي تنظم حالة قبْلية للأشياء، فإن

(9) *Rhétorique*, 1458, a 23 et 1458 b3.

(10) يمكن الاطّلاع على العرض الجيد الذي يستعرض المراحل الأساسيّة لهذه النظريّة في *La Métaphore vive*, 1975 لِبولْ رِيكُورْ.

(11) هذا تبعاً لمصطلحات بْيِيرْ فُونْتَانْيِيه:
Manuel classique pour l'étude des tropes. 1821. et *Figures autres que les tropes*, 1827.
وقد أعيد طبع الكتابين مجتمعين في *Les Figures du discours*, 1968.

(12) يمكن الاطّلاع على عرض لهذه الفكرة في مقال
"Théorie de la figure", *Communications*, 1970, 16, p.21.

القواعد المكونة تخلق الموضوع الذي تقننه[13]، شأن هذا شأن قواعد اللعبة؛ ومقارنة سُوسيرْ هذه القواعد بلعبة الشطرنج هي مقارنة دالة من هذه الزاوية.

إن لعبةَ الشطرنج لا تتمتع بوجودٍ ملموس. وهي، بهذا الاعتبار، شيء مجردٌ لا يوجد إلّا انطلاقاً من القواعد التي تقوم عليها. فلَعِب الشطرنج هو إدخال هذه القواعد في اللعب، كما هو الشأن بالنسبة إلى الكلام الذي هو تشغيل قواعد اللغة. والفارق هو أنه لا يوجد انحراف عن قواعد لعبة الشطرنج، في حين يوجد انحرافٌ عن قواعد اللغة. ويوجد بكثرة في الكلام الشائع. إننا نستطيع أن نرتكب أخطاء. إلّا أننا نستطيع أن نرتكب أخطاء مع علمنا أنها أخطاء. والمقارنة ستكون أفضل لو أقيمت مع لعبة كرة القدم، حيث يلزم وجود حكَم يعاقِب على الأخطاء المقْترَفَةِ بكثرة من قِبل اللاعبين، الشيء الذي لا يمنعهم من الاعتراف بصلاحيّة القواعد التي يخرقونها. وكذلك الأمر بالنسبة للمتحدثين؛ يقترفون أخطاء، إلّا أنهم قادرون على التعرف عليها بوصفها أخطاء، وذلك بفضل المعرفة الكامنة لِلسَّنَنِ اللغوي الذي يطلق عليه تْشُومسْكِي Chomsky "الكفاءَة". ولكون هذه القواعد ضمنيةً فإنها أكثر مرونةً من قواعد لعبة كرة القدم، وهي القواعد التي تتأسس بشكل قانوني. إلّا أن هذه القواعد الضمنية وفيرةٌ مع ذلك[14]. وتمكن مواصلة المقارنة. هناك في الحالتين أخطاءُ خطيرةٌ إنْ قليلاً أو كثيراً، ينتج عنها مفهوم "درجةِ النحويةِ"، وبالعلاقة معه ينتج مفهوم درجةِ الانْزِيَاح. إلّا أن معيارية اللغة لا تتضمن أية نزعة معيارية[15]. فلا أحد يُلْزَمُ باحترام القواعد. فكل شيء تابع لوظيفة اللغة.

ما أريد أن أكشف عنه بالضبط، هو أن الوظيفة الشعريّة ليست متسامحة

(13) إن المقابلة بين هذَيْن النمطَيْن من القواعد يعود إلى جُونْ سُورْلْ في *Les Actes de langage*, p.74, sq.

(14) ليست المقارنة صالحة إلّا على المستوى السَّانْكْروني. إن قواعد كرة القدم ثابتة في حين أن قواعد اللغة تتغيّر باستمرار.

(15) لقد أجاب تْشُومْسكِي عن اتهامه بالمعيارية بأن مسألة الاعتراض على الجُمل المنزاحة أو منعها أمر غير وارد. ينظر:
«Some methodological remarks on generative grammar». *Words*, 17, 1961.

وحسب، بل إنها تتطلب الخرقَ المنْتظِمَ لهذه المعايير. ليس الكلام "العادي" إذن هو الكلام "المثالي". إن العكسَ تماماً هو الصحيح، إذ على أنقاضه يقوم ما كان يسميه مَالَارْمِيه "الكَلام السَّامي".

إن الحدس اللغويَّ للمُسْتَعْمِل هو وحدَه المعيارُ المقبولُ للانْزِيَاح؛ فلا يمكن لأي متحدث بالفرنسية أصلاً أن يترددَ في التعرف على انْزِيَاح عبارةٍ من قبيل Attieu, montane (بَلزَاكْ Balzac) est parti papa (طفل عمره سنتان وثلاثة أشهر). وعلى كون العبارتين الآتيتين، خلافاً لما تقدم، هما عبارتان معتادتان.

Adieu, madame (وداعاً سَيدتِي).

و

papa est parti (أبِي ذاهبٌ).

الصحيح هو أن الانْزِيَاح يقوم هنا على المستويين الفنُولُوجِي والتركيبي للغة، وهما مستويان قارَّان جداً. إن أخطاءَ النطقِ أو التركيب تكون موضِعَ إنكارٍ واضحٍ خلال تعلم اللغة، وبالخصوصِ عند الطفل. إلّا أن الأشياءَ تصبح أصعبَ بمجرد ما نتناول المستوى الدلاليَّ. فهل تظلّ القواعد التأليفيةُ في هذا المستوى مكوّنةً؟

فلنقارنْ هذه العباراتِ الثلاث:

1) زَوجُ عمَّتي أعزَب.

2) زَوجُ عمَّتي مِن ذَهب.

3) زَوجُ عمَّتي مِرِّيخِي.

تبدو هذه الجمل الثلاث غريبةً على مستويات متعددة؛ ويبدو أنها تسمح كلها بتأويل مجازيٍّ وذلك بتعويض معنى "مجازي" للمعنى "الحقيقي" أو "الحرفي". يطرح هذا التعارض مشكلاً يُعتبَر جوهرياً بالنسبة إلى نظريّةِ الصورة. سنعود إلى هذا الأمر مُطولاً. فلنسَلِّم بقبول هذا التعارض الآن. ففي التأويل التصويري يمكن لـ 1) أن يقصد منه إلى أن عمي ينتهز فرصة غياب زوجته لكي يعيش حياةَ أعزبَ. ويمكن لـ 2) أن تكون قاصدةً إلى أنه رجلٌ شجاعٌ. ليست هذه القراءات

يقينية، إلّا أن الثابت، مع ذلك، هو أن أيةَ واحدة من الجملتين لا يمكنها أن تقبل، وهي خارج السياق، بقراءة حرفيةٍ. وعلى النقيض من ذلك بالنسبة إلى 3) التي تحتمل قراءتين ممكنتين. الأولى حرفيةٌ، وهي إذا كان المتلقي يعتقد أن المرِّيخِينَ موجودون، وأن واحداً منهم قد تمَكَّن من النزول على الأرض لكي يتزوج عمتي؛ الثانية تصويريّة بديعيّة، إذا كان يعرف أن المرِّيخِينَ غير موجودين؛ بالتالي فإن الجملة تتطلب الدلالةَ على أن عمي غريبُ الأطوار بعضَ الشيء. الجمل الثلاثة هي إذن منزاحة، إلّا أنها ليست منزاحة بنفس الطريقةِ.

إن الجملة 1) تخرق بالتأكيد قاعدة دلاليّةً. فمعنى المسنَد لا يلائم معنى المسنَد إليه. إذ إن تعريف أعزب هو "شخص غير متزوج"، في حين أن تعريف الزوج هو "شخص متزوج". ولهذا فالجملة تُفْضِي إلى تناقضٍ بين اللفظين. يمكن اعتبار الانْزِيَاح الدلالي انْزِيَاحاً منطقياً، انحرافاً عن مبدإ التناقض[16]. أما بالنسبة إلى 2) فهو أقل وضوحاً، إذ إننا لا نستطيع أن نقول إن المسنَد يتناقض مع المسنَد إليهِ، إذ إنه لا تندرج في تعريف كلمة زوج المادةُ التي صنع بها الأزواجُ، إلّا أننا نستطيع هنا الاستشهاد "بالقيود الاختيارية" لكَاتْزْ وفُودُورْ Katz et Fodor[17]. وهكذا فإن كلمة زوج تتوفر على السمة الدلاليّة الملازمة [+ حي] في حين أن لفظة من ذهب تتوفر على سمة سياقية «+حي-». إذا كانت هذه الملامح تتدخل في الوصف الدلالي لهذَيْن اللفظَيْن، فإنه من الممكن اعتبارهما متنافرين حسب قواعد اللغة. وبالنسبة للجملة 3) فإنه يمكن أن نختار بين تأويلين، إلّا أن هذا الاختيار لا يتبع أبداً القواعد المكوّنة للغة، ويعود فقط إلى ما تُمْكِنُ تسميتُه، المعرفةَ الأنْسِكْلوبِيديّةَ للمتَحدِّثين. هناك إذن فارقٌ أكيدٌ بين هذه الأنماطِ الثلاثِة من الشذوذِ، إلّا أن هذا الفارق قد يكون فارقاً في الدرجةِ، أكثرَ مِمَّا هو فارق في الطبيعة. إن هناك صعوبةً في الحسم، فالنقاشات الحالية حول هذا المشكل ما تزال قائمةً ولم تتوصل بعدُ إلى حلّه[18].

---

(16) يمكن فيما يعود إلى اختزال مجموع الصور الدلاليّة إلى صيغ أو درجات مختلفة من التناقض. النظر في المقال المذكور: "Théorie de la figure"، الصفحة 4 وما بعدها.

(17) "The structure of a semantic theory". *Language*, p.170-210.

(18) يذكر التعارض بين هاتين الجملتين بالتمييز الكلاسيكي بين «الحكم التحليلي» =

هناك، مع ذلك، أمرٌ واضحٌ ينبغي أن نشدّد عليه كثيراً. لن تُعتبر نظريّةٌ دلاليّةٌ مَا صالحةً إلّا إذا كانت تحيط بحدوسِنا اللغويةِ. فليستِ النظريّةُ هي التي ينبغي أن تُنَبِّه المتحدثَ على ما هو مُنْزاحٌ أم غيرُ مُنْزاحٍ. إن المتحدث هو الذي ينبغي أن يُنَبّه النظريّةَ على ذلك الانْزِيَاح. لا تكمن مهمة النظريّة في "تعيين العبارة المنزاحة، لكنها تكمن فقط في بيان لماذا كانت العبارة منزاحة؟ إن معرفة الانْزِيَاح سابقة هنا وهناك عن معرفة القاعدة ولا تقتضيها؛ وفي انتظار توضيح القاعدة المطروحة، فإن للمُتَحَدِّثِ الحقَّ في التعرف على العبارات التالية بوصفها منزاحةً دلالياً: **ضَوءٌ مُعْتِمٌ** (كُورْنِيْ Corneille)، **وآذَان زَرْقَاء** (مَالَارْمِيه)، **وأسْماكٌ مُغَنِّيةُ** (رَامْبُو). لقد انتُزِعتْ هذه الأمثلة من المُدَوَّنة الشعريّة وتتطابق مع الأنماط الانْزِيَاحيّة الثلاثة: الانْزِيَاح المنطقي والدلالي والإنسِكْلُوبِيدِي، التي سبق حصرُها.

يمكن الاعتراضُ على فكرة النَّحْوِيَّة لكونها تقتضي وجودَ متحدثٍ مثالِيٍّ. هذا صحيح. إلّا أن هذه الأمثلةَ ضرورية لكل بحثٍ، بما في ذلك مجال علوم الطبيعة. فلا وجودَ لأي كوكب يَتَّبِعُ الإهْلِيلِجَ بالدِّقة التي تفْترضُها قوانين كِيبْلِيرْ Kepler. وفوق هذا فإن الأمثلة في الحالة التي تهمنا ليست كثيرة. فالانحرافات المطروحة يمكن أن يدركها أي متكلم أصلي بوصفها كذلك، شريطةَ ألّا يكون هذا المتكلم أُميًّا أو سَيِّئَ النيَّة. وماعدَا هذا فإن أنماطَ الانْزِيَاحاتِ في **بِنْيَة اللغة الشعريّة** وكيفما كانت مستوياتها: صوتيّةً أم تركيبيّةً أم دلاليّةً، تعود إلى نفس الفئة الانحرافيةِ. فالقافية والانقطاع والقلب إلخ. تنتمي إلى فئة الانْزِيَاحات "المصَاحِبَةِ"، الداخلة في القول. وهي تتعارض بوصفها كذلك مع فئتين أخرَيَيْنِ متعلقتين بمقام القول وهما بدورهما قابلتان للتعارض بوصفهما انْزِيَاحاتٍ "قصوى" وانْزِيَاحاتٍ "دنيا". فلنتناول جملةً من قبيل.

زَوْجُ عَمَّتِي رَجُلٌ

ليست هذه الجملة، بالنظر إليها من وجهة نظر لسانيةٍ دقيقةٍ، عُرضةً لأي

= و«الحكم التركيبي»، الذي لم يَنْجُ هو بدوره من النقد. ينظر:
Quine, *Two dogmas of empirism.*

مأخذ. فهي لا تخرق مبدأ التناقض ولا قواعد الاختيار ولا المعرفة الإنْسِكْلُوبِيدِيّة. ومع ذلك فهي تبدو غريبةً. إنها جملة غير متوقعة في سياق معتاد أو في خطابٍ وظيفتُهُ إخبارية أو تعليمية على أقل تقدير. هنا يكمن، في الحقيقة، شذوذُها. وهي ليست، في أية درجة، حاملةَ خبرٍ، إذ إن المسند رَجُلٌ متضمن في المسند زَوْجٌ. إن مبدأً غيْرَ مكتُوبٍ، وهو الذي يمكن أن ندعوه مبدأ الإخبارية، قد تمّ خرقه هنا[19]. وهكذا فإن الخطاب يسمح بنسبة من الحَشْو، بل إنه يتطلبها. لكنه لا يتطلب الحشو الكامل الذي يجعل من الخطاب خطاباً عديم الفائدة. يمكن التمييز بين حشو داخلي، كما هو الأمر في الجملة السابقة، والحشو الخارجي حيث يصرّح الخطاب بحقيقةٍ يُفترضُ أنها معروفة عند المتلقي. تلك هي حالة 2+2 =4 أو "الأرض مستديرة"، في خطاب يَفتَرض كون المتلقي على علم بهذه الأشياء. والحالُ أن الكلام الشعري مشحونٌ بمثل هذا الحشو الداخليّ أو الخارجيّ. إنه يقول "الَّليلَة سَودَاء" (هِيغو Hugo) أو 2+2 =4 (بْريفِيرْ Prévert)؛ والواقع أنه يمكن اعتبار الخطاب الشعري بأتمه حشواً مترامياً أو تكراراً دائماً.

هناك فئة ثالثةٌ، وقد تكون الأقوى، وهي تلك المتعلقةُ بالحذفِ. إنها انْزيَاح أدنى فهي لا تقترف الخطأ على سبيل النقص، على غرار ما نجد في الجملة الآتية:

زَوْجُ عَمَّتِي هوَ أحدٌ. . . *Le mari de ma tante est un...*

تشير نقط الحذف إلى كون الجملة غيرَ تامة؛ إلّا أن عدم تمام قولٍ من هذا النوع يستنبط من بِنْيَتِهِ التركيبيّة. فأداة التنكير: أحد un، تقتضي تَكْمِلةً اسميةً غير متوفرةٍ هنا. وعلى هذا العجز التركيبي يحيل المعنى الدقيقُ للصورة البديعية المسَجَّلةِ من قِبل البلاغة تحت تسمية الحَذْف. إلّا أن التحليل يُظهر أن للانْزِيَاح التركيبي قرينَهُ الدلاليّ. وهذه هي الحالة المدروسةُ هنا. فإذا قارَنّا جملتين من قبيل:

1. كانَ قيصرُ مقتُولاً

2. قَتَل بْرُوتُوسْ . . .،

(19) وذلك تبعاً لتسمية أوزْوَالْدْ دِيكْرُو في كتابه: *Dire et ne pas dire*

فإننا سنتأكد أن الأولى تامة من الناحية التركيبيّة، في حين أن الثانية ليست كذلك. ومع ذلك فهما متماثلتان من وجهة نظر التَّمَامِ الدلاليّ. فالجملة تُعرَّف دلاليًّا بوصفها قولاً يتوفر على معنى تام في ذاته. في حين أن المعنى في الحالتين ليس تاماً، وذلك في حدود افتقاد الفاعل في 1، وفي حدود افتقاد المفعول به في 2. والحال أن اللغة إذا كانت تقتضي حضورَ المفعولِ، فيبدو أنها ستكون أيضاً أشد اقتضاءً للمسند إليهِ. فإذا حُوِّلَتِ الجملةُ 1 إلى المبني للمعلوم فسنكون أمام: . . . **قتلَ قيصرَ** حيث تبدو الثغرةُ واضحةً. يمكن الجواب بأن الجملة 1 محوَّلة عن:

قيصرُ قتَلَهُ شخصٌ مَا.

لكن يمكن أن نفعل نفس الشيء مع 2:

بْرُوتُوسْ قتَل شَخصاً مَا.

بهذا فقد نكون قادرين على صياغة قاعدةٍ أو مبدإ التمام الذي يُلزِم المتحدثَ بالإدلاء بكل المعلومات المميّزة التي يثيرها قولُه: من؟ ولماذا؟ وكيف؟ إلخ. هذا المشكل الذي سبق أن عالجه أَرِسْطُو، هو مشكلٌ بالغ التعقيدِ، ولن أخوض فيه هنا إلّا بشكل عَرَضيٍّ، وأنا أتحدث عن الرواية البوليسيةِ، حيث الحذف الدلاليُّ هو الصورة الأساسيّة، إن لم تكن الصورة الوحيدة.

هناك انْزِيَاحات أخرى تدرك بطريقة مباشرة، إلّا أن القاعدة المناسبة لها لا تبدو واضحةً. فإذا قارنّا هاتين الجملتين:

1. إنَّ اثنينِ منْ روادِ الفضاءِ الأميركيِّين قد نزلَا على القَمرِ.
2. إنَّ اثنينِ منْ روادِ الفضاءِ الأشقَرَيْنِ قد نزلَا على القَمرِ.

وإذا افترضنا أنهما تشكلان، كلٌّ واحدة على حدة، عنواناً لصحيفةٍ إخباريةٍ، فإن فارقاً يَظْهَر. إن الجملةَ الأولى جملة عاديةٍ، في حين أن الجملةَ الثانية ليست كذلك، أو هي دون العادية بكثير. فما السبب في ذلك؟ يمكن أن يكونَ الجواب حَدْسِيًّا، بأن من المهم معرفة جنسية الرواد دون الاهتمام، عكس ذلك، بمعرفة لون شعرهم. لكن كيف نحدد "أهمية" خبر ما؟ و بأي معيار يُقَوَّم؟ ومع ذلك ففي الحوار العادي تكون مناسبة هذه السمة مؤَمَّنةً كما تكشف عن ذلك

عبارات مثل "لكن ما هي أهميّةُ هذا؟" أو "أنا لا أرى أهميّةً لِما تقولون"، التي تُقصِي دائرة الصفر من السمة المطروحةِ. والحال أن انْزِيَاحاتٍ من هذا النوع، معدودةٌ في الشعر بكمياتٍ وافرةٍ. إليكم هذا المثال من السُّونَاتَةِ الشهيرةِ غزاة جِيرِيذْيا :

أو مُتكِئُون علَى صَدرِ الشِّراعِياتِ البَيضَاءِ،

كَانوا يُشاهِدون عَبرَ سَماءٍ مجْهولَة

مِن أعْماقِ المُحيطِ صُعودَ نجومٍ جَديدَة.

إن الإشارة إلى اللون الأبيض للشِّراعِياتِ تذكّر جيّداً بشُقرِ الرُّوادِ. ومع ذلك فيكفي إقصاء هذا النعت لكي نُضْعِفَ إلى حد خطير شعريّة البيت الذي يتضمّنه، كما لو أن دلالته الشعريّة تظلّ عالقة بعدم دلالتها الإخبارية. ويمكن قول نفس الشيء عن أبيات أَبُولِينِيرْ.

كُنتُ أمُرُّ بِشواطئِ نهر السِّينْ

مُتأَبِّطاً كتَاباً قَديماً

النَّهرُ يُشبِهُ حُزْنِي

يَتدفَّقُ ولَا يَنضَبُ.

ماذا يفعل هذا الكتاب هنا؟ ولماذا كان قديماً؟ ومع ذلك فإننا إذا حذفناه. . . ولا ينتهي الأمر هنا. ترتبط كل الفئات الانْزِيَاحيّة المدروسةِ بنمط معيّن من الخطابِ الذي يمتاز بنفس القوة الخبريةِ Illocutionnaire. يتعلّق بمَلفُوظاتٍ إخبارية لا تنزع إلّا إلى وصف حالة الأشياء وتتعارض بهذا مع الملفوظات الإنجازية التي تنجز الفعل الذي تصفه، كالأمرِ والوعدِ والالتماسِ إلخ. والحال أن لهذه الأنماطِ من الملفوظات قواعدَ استعمالٍ خاصة مسماةً شرط التوَفُّق، وتنتج عنها سلسلة من الانْزِيَاحات الممكنة[20].

ينبغي في الأخير أن نميّز سُنناً فرعية ضمن السَّنَن. ليس للغة المكتوبة نفس

(20) يقدم سُورْلْ تسع قواعد مختلفة لاستعمال الوعد. نفس المرجع، الصفحات 98 وما يليها.

القواعد بالضبط التي للُّغةِ الشفويةِ. وهذا ما يفسر الطابع المنحرفَ للماضي المُركَّبِ في **الغريب** لألْبِيرْ كَامُو Albert Camus، وهو حكاية مكتوبة تقتضي في الاستعمال العادي، استخدامَ الماضي البسيطِ. ويمكن في نفس المنظور أن تستجيب لمفهوم المعيار السياقي الذي أدخله رِيفَاتِيرْ Rifaterre وهو قالبُ pattern معيّن يدخله نص ما، وبالعلاقة به يمكن لصياغة عادية أن تبدو مُنزاحةً. يستشهد المؤلف بهذا الصدد بهذه القصيدة لتَرْدْيُو

السَّيدةُ الَّتي مرَّت

الْيدُ الَّتي امْتدَّت

القُبلَةُ التي تَناوَلتُ

حيث الزمن الماضي المناسب في البيت الأخير يجسد انْزِيَاحاً بالعلاقة بسلسلة اللواحق الشاذة التي تتقدمه[21].

ينبغي الخروج بخلاصةٍ هي أن هناك قواعدَ كلاميةً كثيرةً ومتنوعةً. تعود مهمة اكتشافها إلى اللسانيات. إلّا أن علم الشعرِ لا يستطيع أن ينتظر بلوغَ اللسانيات الكمالَ، بل إن له كاملَ الحق في أن يثق في حُدوسِ المحلل ـ وهي حدوسٌ تحظى في حال الضرورة، بتزكيةِ القضاة ـ لأجل تعيين ما تراه أشكَالاً منزاحةً بالنظر إليها في علاقتها بالقواعد المطروحة. وهذا ما حاوله الجزء الأول من هذا التحليلِ. وإذا كان الأمر كذلك فإنه ينبغي أن نشير إلى أن لهذا التحليل الفضلَ في إلقاء الضوء على مشاكلَ كان يحجبها الظلامُ. إن نظريّةً ما تعتبرُ خصبةً، ولو كانت خاطئة، وذلك حينما تكشف عن إشكالية كانت مجهولةً. من هذا القبيل، التخلّي مثلاً عن القافية النحويةِ في الشعر الفرنسي ابتداءً من القرن السابعِ عشرَ. لماذا يتخلَّى الشاعر عن هذا السجل العريض والمريح للقوافي

---

(21) *Essais de stylistique stucturale*, p.94.

فلنلاحظ بهذا الصدد أن الانزياح، الذي طرد من الباب قد تَسَلَّلَ من جديدٍ عبر النافذةِ. إن إدراج «السياق المصغر» يدخل من جديد الانزياح المطلق، كما يؤكد ذلك مثال «ضَوءٌ مُعْتِمٌ» الذي يقال لنا عنه «بأنه في السياق المصغر لنعت ما ينبغي للاسم أن يكون موافقاً دلالياً لهذا النعت». (ص74). وما عدا ذلك فإن المؤلف نفسه يصرّح بأن هذا السياق المصغر يشكّل سياقاً مكبّراً ذهنياً» إننا نعثر من جديد على المعيار المطلق.

المتكوّن من اللواحقِ والزوائدِ؟ وبنفس الطريقة لماذا يَعمَد إلى الحذف، الذي أصبح عاماً في النصّ الشعري المعاصر، لعلامات الوَقْفِ، وهي مجموعة من العلامات الضرورية لِبَنْيَنَةِ الملفوظ بنينةً تركيبيّةً؟ ينبغي لهذه المشاكل أن تطرح بكل وضوحٍ. . . الأكيد أنه يمكن اعتبار هذه الوقائع تعود إلى مجرد البحث عن الصعوبة في حد ذاتها، والفن ليس فاقداً للإحساس أمام هذه القيم التي تَلْتَزِمُ بها ألعابُ السيركِ. وإذ كان الأمر كذلك فينبغي قوله، وإلّا فلنبحثْ عن شيءٍ آخرَ. وهذا، في حدود علمي، ما لم يُقْدِمْ عليه أبداً علم الشعر، وهو يعالج هذه المشاكلَ على سبيل الإهمالِ.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى المستويين الآخرين. الثابت أن علم الشعر قد سبق له أن تعرف على الانْزِيَاحات الدلاليّة والتركيبيّة في الشعر، إلّا أنه كان يعتبرها مُخَلَّفَاتٍ عن شيء آخرَ ونتائجَ محتملةً عن سمات مختلفة. إنها توسيعٌ، بمعنى ما، لظاهرةِ الضرورة الشعريّة التي تُخوِّل للشاعر بعض الحرية إزاء السَّنَنِ لصالح السَّنَنِ الإضافي. ينبغي، بعد هذا، تفسير وفرة مثل هذه الانْزِيَاحات في الشعر الفرنسي خلال تاريخه، كما تؤكد الإحصائياتُ ذلكَ.

إن للنظريّة المقترحة في **بِنْيَة اللغة الشعريّة** الفضلَ لكونها تختزل مجموعَ هذه الظواهر إلى الوحدةِ، مبيّنة أن الانْزِيَاح هو الزمن الأول من الصورة وأن التصويرية البديعيةَ هي التي تُشَكِّلُ الشعريّةَ. ليست هذه النظريّة هي الوحيدة التي تستجيب للضرورة المطلقة لكل دراسة شعريّةٍ، وهو مطلبُ اختزال الكثرة إلى الوحدة. إن نظريّة الْمُتَعَادِلَاتِ [أو التوازي] ليَاكُبْسُونْ تستجيب لنفس الضرورةِ. وبعد هذا ينبغي اللجوءُ إلى الضرورة العلميّة الثانيةِ التي هي اختبارُ الصحةِ.

ليس لعلم الشعر، على وجه العموم، مثلُ هذا الاهتمام؛ فعلماء الشعر يعتمدون في الغالب على مجردِ تقديم الأمثلة. وهذا المنهج يكون صالحاً لمجرد إنشاء فرضيات، ولا يكون صالحاً لاختبار صحتها. يمكن في مُدَوَّنةٍ عريضةٍ مثل مُدَوَّنة الشعر، ولو كانت منتسبة إلى لغة بعينها، العثورُ على أمثلة لأي شيء. كذلك كان الأمر مع الجناس التَّأْلِيفِيِّ anagramme لفردِنَانْ دُو سُوسير. صحيح أن هناك أمثلةً لا تسمح بالاعتراض. مثال ذلك ما يقدمه سْتَارُوبِينسْكِي Starobinski[22]:

---

(22) *Les Mots sous les mots*

je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie

شعرت بِحُنجُرَتِي تضغَطُ عليهَا يَدُ الهِسْتِيرْيَا الرَّهِيبَة

(بُودْلِيرْ)

نعثر على كلمة hystérie هِسْتِيرْيَا موزعة بين مختلف مقاطع الجملة. إلّا أن هذه ظاهرة شاذة، ليست ملحُوظةً في أغلب النصّوص الشعريّة، ولا يمكن الحصول عليها إلّا عبر عمليات بالغة التعسف. يمكن أن نوجه نفس النقد إلى نظريّة يَاكُبْسُونْ. إن التعادلات لا توجد في كل أنواع الشعر، يمكن أن توجد في النثر، كما كشف عن ذلك جُورْجْ مُونَانْ G. Mounin وهو يتحدث عن القولة: "نيكُولْ، أحضِر لي خُفَّيَّ، وأعطِني طاقيتِي الَّليليَّة"[23].

وفيما يتعلَّق بنظريّة الانْزِيَاح فإنها تقيم اختبار الصلاحيّة على ثلاثة أنماط من الوقائع:

1. التعويض: وقد سبق لأَرِسْطُو أن استخدمه ونسَّقَهُ شَارْل بَالِي Ch. Bally، وهو يقوم على آلة معهودة في اللسانيات البنيوية. يتعلَّق الأمر هنا بالكشف عن العلاقة المتبادلة الثابتةِ بين إبطال الانْزِيَاح وغيابِ الشعريّةِ. إنني أتذكر مثالاً واحداً هو بيت فِرجِيلْ Virgile:

Ibant obscuri sola sub nocte

المترجَم حرفيًا بما يلي:

كَانُوا يَسيرُونَ مُظلَمِينَ في الَّليلةِ الْمُنفَرِدَة.

إلّا أنه يكفي لاستعادة الملاءمة وكتابة ما يلي:

كانُوا يَسيرُونَ مُنْفَردِينَ فِي الَّليْلَةِ الْمُظلِمَة.

لقَتْلِ الشعريّة. نستطيع أن نمارس اختبار الصحةِ على كل الأمثلة بتطبيق نفس العمليّةِ في كل مرة يكون ذلك ممكناً.

2. الأمثلة المضادة: هي الأدوات الوحيدة، المستخدمة بكثرة في اللسانيات، المعتمدة لنقد نظريّة ما: وهي عبارةٌ عن إنتاج الأمثلة التي تتعارض

---

(23) *La Communication poétique*, p.23.

معها. ينبغي للنظريّة في هذه الحال أن تبيّن، حينما يمكنها ذلك، أن هذه الأمثلةَ المضادةَ ليست كذلك، وأنها لا تبدو كذلك، إلّا لأنها لم تُحلَّل بما فيه الكفاية. سنصادف خلال التحليل كثيراً من الشواهد على هذه شبه الأمثلة المضادةِ. ولن أذكر هنا مرةً أخرى، إلّا مثالاً واحداً. فهذا دِيمَارْسِي Dumarsais أكد ألّا وُجُودَ لصورة في هذا البيت "الرائع" لكُورْنِيْ

مَاذا تَطلبُون منهُ أن يَفعَل ضِدَّ ثَلاثَة؟ ـ فَليَمُتْ!

ومع ذلك فإنه من اليسير أن يبيّن أن **مات** لا يتضمن السمة الدلاليّة "فَعَلَ"، وبالنتيجة فإن فعلاً دالًّا على عَمَلٍ هو وحده الكفيل بالجواب عن السؤال. وعلى سبيل المثال، **فَليَجعَلْ نفسَهُ يُقْتَلُ**، وهنا نتوفر على مثال جديد للتعويض حيث تختفي الشعريّةُ، باختفاء الانْزِيَاح[24]. ويمكن، بحق، استخدام هذه الأداة. فهذا فُونْتَانْيِيه ينسب لأجل تغيير التأثير، الخاصيّة الإضمارية في "فليَمُتْ" في علاقتها بـ "تَمَنَّيْتُ لَوْ يَمُوتُ". إلّا أننا نتوفر في **فَليَجعَلْ نفسَهُ يُقْتَلُ** على الحذف لكن لا نتوفر على التأثير.

3. الإحصائيات: إنها الوسيلة الوحيدة للتثبت من الصحة المُقنِعة حقًّا. لقد استعملتُها في **بِنْيَةِ اللغة الشعريّة** بطريقتين: أ) المقارنة باللغة غير الشعريّة المتمثّلة في الاستعمال العلمي للغة؛ وهو بالإجماع، العينة الأكثر تمثيلاً لِلَّاشِعر، ب) مقارنة الشعر بنفسه عبر تاريخه الخاص. وقد راعيت مبدأ الاسترجاعِ involution الذي تعرض للنقد[25]. إلّا أنه لم يكن في الواقع بحاجة إلى البرهنة. إنني ما أزال مقتنعاً بأن كل فن يستجيب خلال تطوره لضروراتٍ داخليةٍ تدفعه إلى إبرازِ سمته المكوّنةِ، عبر صيرورة تَكَوُّنٍ داخليٍّ[26]. إلّا أن البرهنة لا تقوم على هذا المبدإ، لكنها تقوم على الواقعة المسلَّم بها وهي واقعة كثافة شعريّة أكبرَ في

---

(24) لقد بَيَّنْتُ في مكان آخر أن الصور، من قبيل التَّدرُّج أو الطِّباق، التي اعتبرها تُودُورُوفْ أمثلةً مضادةً هي في الواقع غير مفنّدة. المقال المذكور في *Communications*, 16, p.11 sq.

(25) Cf. G. Genette, "Langage poétique, poétique du langage", *Figures, II*, p.128.

(26) لأجل فهم هذه الأُونْدُوجِنيزْ في الموسيقى يُنظر: H. Barraud, *Pour comprendre la musique d'aujourd'hui.*

نصوص الشعراء الرمزيين مما هي في نصوص أقدم. إننا ما نزال نلقى عند هِيغو أبياتاً حشويةً مثل:

Il faut aller voir là-bas ce qui ce passe

[ينبغِي أن نذْهبَ إلى هناكَ لمشاهدةِ مَا يحدثُ]

ونجد أيضاً بعضها عند بُودْلِيرْ. إلّا أننا لا نلقاها عند رَامْبُو أوْ مَالَارْمِيه. فإذا كنا نُقيمُ بالاعتمادِ على هذا التقويمِ الحدسِيِّ، لكنه العام، سُلَّماً للشعريّة المتنامية، من الكلاسيكيين فالرومانسيين ثم إلى الرمزيين، فإنه سيغدو أمراً مسموحاً به اعتبارُ هذه الزِّيادةِ الدالةِ إحصائياً أي زيادةِ الانْزِيَاحاتِ في نصوص هذه المجموعاتِ الثلاثةِ، بوصفها تَثَبُّتاً من صحة الفرضيّة المطروحةِ.

يتذرع اعتراضٌ أخيرٌ على المنهج باتساع الظواهر المقَيَّدَةِ بالملاحظةِ. إن الانْزِيَاحات قد تمّ وصفُها وإحصاؤُها انطلاقاً من أجزاء من الأثر الأدبي. فهل لنا الحق في أن نعتبر الشعريّة بوصفها قيمةً لا تلتصق على كُلِّيَّة النصّ وإنما تتوزع على الأجزاء؟ وينبغي الرد على هذا باللجوء إلى التجربة الفعلية للاستهلاكِ الشعريِّ. وما هو واقع أن أبياتاً منفردةً تعيش بوصفها كذلك في ذاكرتنا. ويمكن لجمال هذه الأبيات أن يتضرر بسياقها. فما يمثّل هاجساً عند بطلة **الأخوات الثلاثة** لتْشِيكوفْ Tchekov ليس هو قصيدة بُوشْكِينْ Pouchkine وإنما هذانِ البيتانِ:

قريباً منْ خَليجٍ تقُوم سِنديَانَةٌ خضْراءُ

تَلتَفُّ سِلسِلةٌ مِنْ ذَهَبٍ بِالشَّجَرة

ويفقد هذان البيتان سحرهما بمجرد ربطهما بسياقهما. هناك مثالٌ أشدُّ إثارةً للانتباهِ من هذا، وهو البيتُ الشهير لكُورْنِيْ.

هذَا الضَّوءُ الْمُعْتِمُ المتَساقِطُ منَ النُّجُوم

ونستطيع في الأخير أن نستحضر شهادة بْروتُونْ Breton الذي كان يعشق، من بين كل أبيات إِدْغارْ أَلَنْ بُو، هذا البيتَ الذي لا يعدُو كونَه قطعةً من جملةٍ

And now the night was senescent

[والآنَ كَانتْ تَشيخُ الليلةُ]

الذي ترجمه مَالَارْمِيه بقوله:

Et maintenant, comme la nuit vieillissait

ومع ذلك فإن النصَّ موجودٌ، وإن إدماج الجزءِ في الكُلِّيَّة النصّيّةِ يطرح مشكلةً. سنعالج هذه المشكلةَ في المكانِ المناسبِ لذلك.

* * *

والآن تُطرَح مشكلة، وهي أن كلَّ بِنْيَةٍ في مجال السلوك الإنسانيِّ تنجز وظيفةً معيّنةً. ولا تنجز أية وظيفةٍ إلّا انطلاقاً من بِنْيَة معينةٍ. فإذا كانت السمةُ المميّزةُ للفرق بين شعر/ولا شعر هو الانْزِيَاح، فإنه ينبغي التساؤل عن وظيفته. هناك جوابانِ ممكنان. الجواب الأول سَالِبٌ وهو أنه ما دَامَ الانْزِيَاح، بوصفه كذلك، سلباً خالصاً، فسيكون مغرياً الاعتقادُ أنه يشكل هو نفسه غايةً في ذاته، وأن ليس للشعر من غرض آخرَ غيرِ هدم الكلام ونقض وظيفة التواصل الذي يؤَمِّنُ تعالق الذوات intersubjectivité. لقد سبق الدفاع عن هذه النظريّة، وهي تمتاز بكونها تندرج في تيار نقد جذري هو أحد مظاهر الحداثة. في حين تتكفل هذه الدراسة بتقديم الجواب الموجَب على السؤال.

لقد أُسْنِدَتْ إلى الشعر، في الجزء الأول من هذا التحليل، وظيفةُ التحويل الكيفيِّ للمعنى والتي تمّ وصفها، بمصطلحات تقليديةٍ، بوصفها انتقالاً من المعنى المفهوميِّ إلى المعنى العاطفيِّ. سنَتَبَنّى هذا الوصفَ في هذه الدراسة بطريقة أشدَّ إحكاماً. سنعمد، انطلاقاً من معارضةِ الظَّاهِرَاتِيَّةِ بين كلامين باعتبارهما التوترَ [أو الشِّدَّة] مقابل الحيادِ، إلى التمييز بين نمطين من المعاني. نسمي النمط الأول فكرياً، ونسمي النمط الثانيَ وِجْدَانِيًّا. وهما معاً موجودان وجوداً احتمالياً في كلماتِ اللغةِ انطلاقاً من مُكوِّني التجربة حيث يجد المعنى أصله.

ينبغي، بعد هذا، تأمينُ الانتقال من البِنْيَةِ إلى الوظيفةِ، من الانْزِيَاح إلى الوِجْدَانِيّ. ولأجل هذه الغاية ينبغي أن نبني نموذجاً نظرياً خاصاً باشتغال الكلامِ. ويسمح هذا النموذج للتحليل بالانتقال من الوصفِ إلى التفسيرِ، وبالتشكل كنظريّة أصيلة للظاهرة الشعريّة. وقد كُرِّسَتْ لهذه المهمة الصفحات التي تَلِي.

هنا تدخل مسلّمة ثانية قَبْل ـ نَظَرِّيةٌ: أن نتكلم، معناه أن نوصل تجربة.

أستعير هذه الصيغة من أَنْدْرِيه مَارْتِينيه A. Martinet: "إن الوظيفة الأساسيّة للكلام الإنساني هي السماح لكل إنسان بتوصيل تجاربه الشخصيّة إلى أمثاله". **اللسَانيَّاتُ السَّانْكْرونِيَّة** (ص9). ونعرف أيضاً، وبدون شك، أن الكلام هو، منذ أُوسْتِينْ Austin، شيءٌ أكثر. فأن نتكلم معناه أن نفعل[27]. إلّا أن تحديد الكلامِ بوصفه نقلاً للتجربة لا ينطبق إلّا على وظيفته الوصفيةِ التي هي، كما سنكشفُ على ذلك، الوظيفةُ الأساسيّةُ للشعر. وإذا كان هناك نمطان من الكلامِ فلأن هناك نمطين من التجربة يَتَكفَّل كل واحدٍ من نمطَيّ الكلام المذكورين بوصفِ أحد نمطَيّ التجربة الوَصْفَ الملائمَ. والنتيجةُ هي أن إحدى وسائل اختبار صحة النموذج المقترح هي محاولة تطبيقه على التجربة غير اللغوية ذاتها والانتقال من النصّ إلى العالم. وهذه المحاولة سنقدم عليها في خاتمة التحليلِ بوصفها معالجةً أوليةً، آمل أن أتَابعها لاحقاً في صيغةِ علم شعرِ العالمِ والوجودِ في العالمِ.

وعلى سبيل الخلاصة فإن هذه مناسبةٌ لإدانة الخطإ الذي توَرَّطَ فيه علمُ الشعرِ المعاصرِ. إن تحديد الأدبية انطلاقاً من ثخانة opacité الكلامِ أو لزوميَّتِهِ intransitivité يعني إنكارَ وجود الكلام نفسه. الكلام دليلٌ، والدليل ليس كذلك إلّا بقدر انْسلاخِهِ عن نفسه، فيه تنكسر واجهتاه وتنفصلان لكي تُكَوِّنَاهُ باعتباره كذلك؛ وبقدر ما يحيل الدال على المدلول باعتباره شيئاً بعيداً عنه ومختلفاً. هذا هو المعنى العميق للاعتباطية السُّوسيرِيَّة، حيث الدليل يَمْثُلُ أمامنا باعتباره في نفس الآن، وعلى سبيل المفارقة، كوحدة وكثنائية. وحدة، إذ لا وجود لمدلولٍ بدون دليلٍ؛ لكنه ثنائية أيضاً، إذ إن المدلولَ يقتضي دالاً ما، وليس هذا الدال بعينه. هذا الانفصال والاختلاف هما اللذان يؤسِّسان إمكانية آليّةِ التفسير حيث يجد الدليلُ اللغوي خصوصيته، أي القدرةَ على الدلالة على معناه الخاص وبكونه في نفس الآن، دليلاً وَمِيتَادَلِيلًا. هذا ما يجعل من التفسير معيارَ المعنى. من هنا تنبثق مفارقةٌ جديدةٌ. إذ إن الشعر هو في نفس الآن قابلٌ للفهمِ وغيرُ قابلٍ للترجمة. هذه هي المفارقة التي ينبغي أن يواجهها علمُ الشعر، وبقدر ما يتمكن علمُ الشعر هذا من التغلب على هذه المفارقة سيُثبت صلاحيّته الخاصة. وهذا ما

(27) حسب الترجمة الفرنسية لعنوان كتاب أُوسْتِينْ: 1962 *How to do things with words*.

لا يستطيع أن يفعله إلّا إذا كان يسائل مَعْنَى الْمَعْنَى انطلاقاً من إشكالية التجربة نفسها حيث تَتَجَذَّرُ الشعريّةُ وتتأصلُ.

هذا يعني أن النظريّة المقترحةَ هنا تتخذ لها موقعاً في تراث المحاكاة القديم. إن الشعرَ، شَأْنُهُ شأنُ العلم، يصف العالَمَ. إنه عِلْمُ العالَم الذي يخُصُّهُ ـ العالَم الأَنْثْرُوبُولُوجِي ـ الذي يصفه بلغته الخاصة. يعبّر مَالَارْمِيه عن هذا بقوله: "إن الأشياءَ موجودةٌ ونحن لا نستطيع خلقَها، وخيوط هذه العلاقات هي التي تكوّن الأبياتِ وتنظمها تنظيماً متناغماً[28]". ومرّةً ثانية، **فالشعر هو مثل الرسم ut pictura poesis**.

(28) "Réponse à des enquêtes", *Oeuvres complètes*, Pléiade, p.871.

الفصل الأول

مبدأ النَّفْي

إن هدف التحليل الذي يلي هو إدخال قاعدة أو مبدإ الخطاب الذي سنطلق عليه تسميةَ **مَبْدَأَ النَّفْيِ التَّكْمِيلِي** أو، باختصار، **مَبْدَأَ النَّفْيِ**. والحقيقة أن حضور أو غيابَ النفي التكميلي هو ما يشكل، كما سنحاول الكشفَ عن ذلك، السمةَ البنيويةَ المميِّزة للفرق بين الشعر واللّاشعر.

لقد كان هذا المبدأُ، على مستوى اللغة، لا الخطاب، مصرَّحاً به منذ العهود القديمة. وهو في الواقع المسلَّمةُ الأساسيّة للبنيوية اللسانية. كما أنه متضمَّن بأتمه في صيغة سُوسيرْ الشهيرة "لا توجدُ في اللغةِ إلّا الاخْتلافَات"[1]. والواقع أن مفهوم الاختلاف يحتوي على مفهوم النفي. فالقول إن أ مختلف عن ب يعني أن هناك صفةً ص. واحدةً على الأقل ينبغي إثباتها لـ ب ونفيها عن أ. والواقع أن النفي قد أدخله بشكل واضح فردِنانْ دُو سُوسيرْ في صيغه المتعاقبة التي وضعها للمبدإ. يقول: "إن اختلافاً ما يقتضي، بصفة عامة، أطرافاً موجَبةً يقوم بينها؛ إلّا أن اللغة لا تتوفر إلّا على الاختلافات دونَ **أطرافٍ موجَبةٍ**". هذا التأكيد يصدق على واجِهتَيْ الدليل:

"وسواءٌ أتناولنا الدالَّ أم تناولنا المدلولَ، فإن اللغة لا تتوفر على الأفكار كما أنها لا تتوفر على الأصوات التي يسبق وجودُها النسقَ اللغويَّ، لكنها تتوفر فقطُّ على اختلافاتٍ مفهوميّةٍ واختلافات صوتيّة منبثقةٍ من هذا النسق". (ص166)

---

(1) *Cours de linguistique générale*, p.166.

وفيما يعود إلى الدال فقد كتب سُوسيرْ يقول: "إن الظواهرَ هي قبل كل شيء كياناتٌ متعارضة ومتعالقة ومتنافيةٌ". (ص164).

وفيما يعود إلى المدلول فإنه يتكوّن من "قيم تنبثق من النسق". ويدقق بقوله: "وحينما يقال إنها تتطابق مع المفاهيم فإننا نضمر كونَ هذه المفاهيم اختلافيةً خالصةً، مُعرَّفةً على سبيل النفي بعلاقتها مع الأطراف الأخرى للنسق ولا تُعَرَّفُ على سبيلِ الإيجاب بمحتواها. وإن خاصيتها الأكثرَ ضبطاً هي أن تكون ما لا تكونه الأطرافُ الأخرى". (ص162)

إننا نقيس بهذه الاستشهادات جذريةَ النَّزعة النَّفْيِيَّةِ عند سُوسيرْ. وهي النَّزعة التي خلفت امتدادات فلسفيةً معروفةً في الفلسفة المعاصرة(2)، امتداداتٍ احتج ضدها يَاكُبْسُونْ(3).

والحال أنه إذا أمكن القبول بفراغ الدليل فراغاً تاماً فيما يتعلَّق بواجهته الدالة والعالقة "بشفافيته" الوظيفيّة، فإنه من الصعوبة أن نفعل نفس الشيء مع المدلول. فكيف يمكن أن نصدِّق أن معنى كلمة **أخضر** يكمن فقطُّ في أنه ليس أزرقَ ولا أصفرَ؟ لكن فلنقفْ عند هذا الحد دون أن نذهب بعيداً. تهدف نظريتنا هنا إلى بيان أن البنيوية اللسانية لا تحدِّد إلّا قطباً واحداً من اللغة، وهو القطب حيث يُفرَغُ الدليل، إلى أقصى حد، من كل مادة لكي يتلاشى في العدم، في حين يجد الدليل في القطب الآخر امتلاءَه على المستويين معاً، الصوتي والمعنوي. تنحصر البنيوية اللسانية إذن في قطب واحد للكلام محدّدٍ بالاختلافِ أو النفيِ، في حين أن القطبَ الآخرَ يُحدَّد، عكس ذلك، بـ لا ـ نفي أو بالتماثل، على محوريْ الكلام السياقيّ والاستبداليّ. في هذا القطب الثاني، كما يمكن التكهن بذلك، تَكْمُنُ الشعريّةُ.

ينبغي قبل أن نعود إلى هذا، أن نبيّن، بشكل أفضل مما فعله سُوسيرْ، مناسبةَ المبدإِ اللساني على مستوى اللغة. ولنحاول بدءاً، أن نحدّد بدقة ما ينبغي أن يُفهم من تصور التعارض اللساني. المعروف أن التعارض يشكل البدل paradigme. إلّا

---

(2) قارن بعمل جاكْ دِرِّيدَا وجِيلْ دُولُوزْ.

(3) *Six leçons sur le son et le sens*, p.75.

أن البدلَ هو نفسه مُحدَّد عموماً بوصفه مجموعَ الألفاظ التي تقبل التعويض في نفس الموضِع من السياق. والحال أنه يمكن أن نعوض "طويلٌ" في الجملة:

بْيِيرْ طويلٌ

بألفاظٍ عديدةٍ من قبيل **قصيرٌ وغليظٌ وذكيٌّ وأعزبُ** إلخ. فهل تكوِّن مع ذلك بَدَلاً؟ إنّ جواباً بالإيجاب لا يستجيب للتقارب الحدسي المعروف بين **طويلٌ وقصيرٌ**. إن معيار قابلية التعويض السياقي ضعيفة جداً. ولأجل الحصول على معيار أقوى ينبغي أن نراعِيَ مفهوم التناقض المنطقي. وهكذا فإن الجملة:

بْيِيرْ طويلٌ وغليظٌ وذكيٌ وأعزبُ

ليست متناقضة البَتَّة، في حين أن الجملة :

بْيِيرْ طويلٌ وقصيرٌ

متناقضةٌ وهذا ما يسمح لمُسندَيْهَا بتكوين متعارضين حقيقيين. سنطرح إذن كمعيار لتعارضيّة لفظين الاستحالةَ المنطقيّةَ لجعلهما مُسْنَدَيْن لنفس المسند إليه المفردِ(4).

إننا نرى، بمجرد قبول هذا المعيار، أن التعارضيّة ناقصة جدًّا في نسق مُعْجَمِيّ للُغة مَا، مثل اللغة الفرنسية. كثيرة هي الألفاظ التي تستجيب لهذا المعيار وهي تلك التي يسميها المُعْجَم "الأضْداد". لا يجدي ذِكر الأمثلة. إلّا أن العديد من الألفاظ ليست له، على وجه الدقة، أضداد. فإذا اقتصرنا على بعض الأمثلةِ وحسبُ، من بين النعوتِ، فما هي متعارضات **أعْمى وأصمّ**؟ اللغة لم تهيِّئ لفظاً لتسمية الذي يَرَى ولفظاً لتسمية الذي يَسْمَع. نكتفي بالقول: إن هذا لا يثير استغرابنا. إن نقص اللغة ناتج عن وظيفتها الإخبارية، ويؤكِّد هذا نفسُه الأسبقيةَ اللغويةَ لهذه الوظيفة. لم تتكهن اللغة بتسمية ما تعتبره عادياً ومتوقَّعاً. يوجد لفظ

---

(4) يمكن لهذا المعيار أن يبدو مبتذلاً. إلّا أن نزوع الدلالة المعاصرة هو اللجوء إلى المنطق لأجل تحديد العلاقات الدلاليّة. وهكذا فإن لَاينْسْ يحدد الترادف بالتضمن المشْتَرَك أو المتبادَل: فإذا كانت

ق1 ← ق2 وكانت ق2 ← ق1، فإن ق1 = ق2، *Linguistique générale*, p.344 .

لتسمية الحالة الهامشية وغير المحتملة للعمى أو للصمم، ولا يوجد لفظٌ للتعبير عن مَلَكَةِ الرؤية أو السماع المعتبرةِ طبيعيّةً. وبهذا المعنى يمكن القول إن اللغة كلَّها موسومةٌ. والحالة غير الموسومة حقاً إنما هي حالة الصمت الذي يناسب هو وحدَه الأحوالَ التي ينبغي التعبير عنها، إذ إنها معروفة بالبديهية.

إلّا أن ثغرات التضاد، لا ينبغي أن تجعلنا نخرج باستنتاج مؤدَّاهُ أن مبدأ التعارض قد أصبح باطلاً، إذ الواقع أن اللغة تتوفر على جهاز تعارض كَوْنيٍّ وهو جهاز تركيبي يقوم على صيغة نفي الفعل فنحن نستطيع أن نعارض:

س أصمُّ

بِـ

س ليسَ أصمَّ

وهكذا فإن مجرد الإمكانية التركيبيّة للمتعارضة بين صيغة إثبات غيرِ موسومةٍ وبين صيغة نفي موسومةٍ (+ ليس) يكفي لضمان الصلاحيّة الكونية لمبدإ التعارض. وفي الحد الأقصى، فإن النسق المُعْجَمِيَّ هو بالنتيجة غني جداً والْبَدَلُ غير مفيد، إذ إنه يكفي لأجل طرح لفظ ما أن ننفي لفظاً آخر. لا توجد لغةٌ تجهل هذه الإمكانية.

ولنتذكر مع ذلك أنه يوجد بين النَّفْيَيْنِ المُعْجَمِيِّ والتركيبيِّ فارقٌ منطقيٌّ ـ دلاليٌّ في كل حالة حيث الْبَدَلُ المُعْجَمِيّ يتكون من أكثرَ من لفظين. فإذا كان النفي التركيبي لواحدِ من اللفظين يماثل في بَدَلٍ ثنائي، الإثبات المُعْجَمِيّ للآخر:

س ليسَ صادقاً = س كاذب

فلا يكون الأمر كذاك بالنسبة إلى بَدَلٍ من قبيل **كبير/صغير**، حيث يأتي لفظٌ يتخللهما يُسمَّى محايداً مثل **متوسط** وكذلك الأمر بالنسبة إلى **ساخن/بارد** اللذين يتوسطهما **دافئ** و**معتدل**. وفي الحقيقة فإن:

س ليسَ كبيراً

لا يعود مماثلاً للإثبات صغير، لكنه يكون مماثلاً لِـ

س متوسطٌ أو صغيرٌ

في هذه الحالة الأخيرة، تُسمّى الألفاظُ الطرفيةُ "متناقضاتٍ"، ويغدو التناقض الشكلَ الأقصى للتعارض[5]. سنلاحظ، في كل الأحوال، أن اللغة العاديةَ تستمر في تسمية التعارضات الثنائيةِ متناقضاتٍ، وذلك عائدٌ بلا شك إلى أن الثنائية لا تطابق حدسَنا للواقع بوصفه متصلاً. توجد كائنات هي، كما نقول، متوسطة الجمال؛ وهذا ما تستطيع اللغة أن تعبّر عنه بفضل المُورْفِيمْ النَّحْوِي "لا . . . ولا" الذي يُترجِم، موقع اللفظ الحيادي الغائب من اللغة أكثرَ مما يترجم نفياً مزدوجاً. وإذا تمَّ العلمُ بثغرات النسق المُعْجَمِيّ للتعارض فإنه من الممكن تصحيحُ المبدإ على مستوى علم النفس اللغوي. ففي تجارب التداعِي اللفظيِّ، انطلاقاً من حوافز ما، تكون الاستجابات التعارضيّة مخصوصةً من زاويتين للنظر، زاويةِ تواتر الاستجابة وزاويةِ زمن الاستجابة. إلّا أن التجارب إذا تمّت انطلاقاً من نعوت أو أفعال لها معارضات متوفرة أيضاً فحينئذٍ ستبدو الاستجابة التعارضيّة (من نمط **ساخن**← **بارد** و **فارغ** ← **مليء**) أعلى من كل الاستجابات الأخرى، أي إن تواترها يكون أكبرَ وزمنَ الاستجابة يكون أصغرَ[6]. إن حضور معارض، "يَطْفُو" (حسب سُوسيرْ) حول كل لفظ تؤكده دراسة فَلَتَاتِ اللسان. إن الفَلْتَةَ الأكثر تواتراً هي تلك التي تَكْمُنُ في أن نقول بالضبط نقيضَ ما كان يُرادُ قولُه[7]. وإذا كانت التداعيات التعارضيّة أقل بروزاً عند الأطفال منها عند الرَّاشدين (وهذه واقعة سنعود إلى تأويلها) فالصحيح أن الطفلَ يتعلم في وقت مبكر جداً التفكيرَ بالمتناقضاتِ.

"وما يمكن تأكيده في البداية، هو وجود عناصرَ مزدوجةٍ. وكقاعدة عامة فإن كل تعبير مرتبطٌ ارتباطاً حميميًّا بنقيضه بحيث لا يمكن التفكير فيه دون هذا النقيض. إن فكرةً ما تُحدَّدُ في المقام الأول، وبشكل أقوى، بفضل نقيضها"[8].

---

(5) يُنظر بصدد هذه المشاكل: رُوبِيرْ بْلانْشِي، *Structures intellectuelles*.

(6) cf.Fraisse et Piaget, *Traité de psychologie*, t.viii, 110 et 113.

(7) Freud, *Introduction à la psychanalyse*, p.23.

(8) *Les origines de la pensée chez l'enfant*.

وهكذا تلتقي السِّميولُوجِيا والسِّيكولُوجِيا في تأكيد نفس المبدإ الذي تمكن صياغته صوريًّا بالشكل الآتي :

ل ← ل′،

وذلك باعتبار ل حَدًّا و ل′ معارضه. ويبدو مبدأ التعارض هذا أنه يتحكم في نفس الآن، وبشكلٍ مترابطٍ، في الفكر واللغة. ينبغي أن نتساءل عما إذا كان يتحكم أيضاً بنفس الصفة في الكلامِ.

هنا يبرز مشكل لم يُثِرْ، فيما يبدو، اهتمامَ اللسانيين. يُطرَح هذا المشكل انطلاقاً من التمييز السُّوسيرِي بين اللغة والكلام اللذين يتعارضان بوصفهما غياباً وحضوراً. إن اللغة هي في الواقع نسق احتمالي لا يوجد إلّا "في الغياب"، في حين أن الكلام أو الخطاب هما، عكس ذلك، مجموع متحققٌ موجودٌ "في الحضور"، والحال أن تعالق المتعارضات لا يقوم إلّا على مستوى اللغة. وبمجرد الانتقال إلى الكلام ينكسر هذا التعالق. إن وحدة النقيضين تتحول إلى إقصاء. فلكون المتعارضات غير متناسبة تحديداً فلا يمكن أن تتحقق مجتمعةً بدون تناقض. إن ل يقتضي احتمالاً ل′، **ساخن** يقتضي **بارد**. إلّا أن تحقق اللفظين مقترنين ممنوع. ولنفترض أن تجربة التوصيل هي تلك التي يمكن وصفها مِيتَالُغَوِيًّا باللفظ "درجة الحرارة". فلكي يصف المتحدث تجربته، ينبغي بالضرورة أن "يختار" بين لفظين "يقصي أحدُهُمَا الآخرَ"[9]. فاختيار **ساخن** هو وضع هذا اللفظ موضع حضور في حين أن معارضه **بارد** يُحالُ على الغياب. إن لفظ **ساخن** هو وحده المؤهَّل لوصف التجربة ولا شيءَ فيه يقول إن هذه الكفاءة محدودة وإن كلمةَ **بارد** لم تكتسب ولن تكتسب بدورها أبداً هذه الكفاءة. وما يثبته المتحدث بهذا هو حضور الحرارة لا غير. ومنذئذٍ يتكسر التوازنُ بين الطرفين. ويبدو مبدأُ التعارض منعكساً. وهكذا فإذا كان الاقتضاء المتبادلُ للمتعارضات هو المبدأ المكوِّن للغة، فإن الخطاب يبدو محكوماً بمبدإ منعكس. إن المتعارضات في اللغة تقتضي إحداها الأخرى. في حين أنها في الخطاب تنفي إحداها الأخرى.

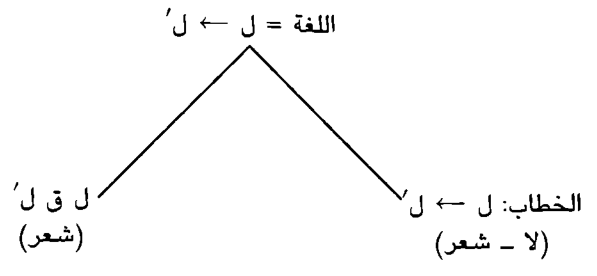
(9) A. Martinet, *Eléments de linguistique générale*, p.32-33.

اللغة: ل ← ل′

الخطاب: ل ق ل′

[ق محل W التي تعني نفي]

هنا تكمن النقطة المركزية للنظريّة المقترَحة. هذا الفارق بين اللغة والخطاب أو بين الاحتمال والمتحقِّق، إنما هو، في الخطاب غير الشعريِّ، مجردُ فارق سطحيّ. وفي الواقع، فإن المستويين متشاكلان؛ وهذا التشاكلُ يحدد هذا النمطَ من الخطابِ. وعلى النقيض من ذلك فإن التشاكلَ يختفي في الشعر. إن البِنْيَةَ العميقة للكلام غير الشعريِّ محكومةٌ بمبدإ التعارض في حين أنه في الكلام الشعري يتعطل تطبيق هذا المبدإ. إننا نتوفر إذن على:



وهذا ما سيحاول التحليل بالتتابع أن يكشف عنه، ونحن نبدأ بغير الشعر، باعتبارِه معيارَ الكلام الطبيعي، وذلك في ثقافتنا على أقل تقدير.

لا يمكن للفظٍ من اللغة، مُعْجَمِيًّا كان أم غير مُعْجَمِيٍّ، أن يتحقق منفرداً في الكلام. والكلمة - الجملة هي حالة هامشية منفيةٌ من النحوية. إن لفظاً من قبيل **ساخن** لا يمكنه أن يندرج في الكلام إلّا تحت صيغة جملةٍ من قبيل **الجو ساخن**، أو **هذا ساخن**. فلنفكر بدءاً في هذه الجمل البسيطة أو وحدات الخطاب الدنيا.

إن السمة المشتركةَ بين هاتين الجملتين هي أنهما تُقَسِّمانِ التجربةَ إلى قسمين: أحدُهما، هو ذلك الذي ينطبق عليه اللفظ المميِّز؛ والآخر، هو الذي لا ينطبق عليه هذا اللفظ. ففي عبارة **الجوُّ ساخنٌ Il fait chaud** نجد صيغة الفعل تتضمّن قرينة زمنيّة، مسمّاةً "حاضر"، تشيرُ إلى الجزء من التجربة المتزامنة للتلفظ بالتعارض مع الجزء غيرِ المتزامِنِ (الماضي أو المستقبل). وفي نفس

الوقت تتوفر إمكانية تحقق اللفظ المعارض. إن تقسيم التجربة حسبَ مقولة الزمن يرفع لاملاءمة اللفظين ويجعل حضورَ المتعارضين أمراً ممكناً وعديمَ التناقض. على سبيل المثال:

الجوُّ ساخنٌ وكانَ بارداً

أو في عبارة أشدّ طبيعيّة:

الجوُّ ساخنٌ اليومَ وكانَ بالأمسِ بارداً

وإن نفس الاستنتاج ينطبق على المثال الثاني، مع فارق واحد فقطُّ وهو أن تقسيم التجربة هنا لم يعد زمنيًّا وإنما هو مكاني. ففي مثال **هذا ساخن**، لا نجد اللفظَ مسنَداً إلّا إلى جزء مكاني واحدٍ، موصوفٍ، باعتباره "قريباً من المتكلم"، بالتعارض مع الجزء غيرِ القريبِ. وفي نفس الآن فإن المتعارضين يقبلان التحققَ في نفس الخطاب دون تناقضٍ.

هذا ساخنٌ وذاكَ باردٌ

يبقى بعد هذا تعميم هذه الخلاصة، أي أن نُبَيِّنَ أنها تنطبقُ على كل الجمل الممكنةِ، مهما كانت صيغتها السطحية.

ولأجل أن نبرهن بطريقة جيدة فلنثبت بدءاً مُصطلحاتِنَا عبر مثالٍ. وليكن ذلك من خلال الجملة:

L'ainée des deux filles de Valérie est belle

إن كُبْرَى بِنْتَيْ فَالِيرِي جَميلَةٌ.

سنُطلق، مسايرةً للموروث، تسميةَ "المسند إليه المنطقي" (مل) على "الشيء المتحدث عنه"، أي كبرى (**بِنْتَيْ فَالِيرِي**)، والمسند (مس) على "ما يقال عنها" أي الخاصيّةِ، بالمعنى الواسع للكلمةِ، التي تسندها الجملة إلى المسند إليه، أي **جميلة**. إن المسند إليه **كبرى** ينتمي إلى المجموعة الممثّلة **بِنْتَيْ فَالِيرِي** التي نسمّيها "عالم الخطاب" (ع). وهذه المجموعة تحتوي بالإضافة إلى **كبرى**، فتاة أخرى، ولنقل **صغيرة**، التي تُكَوِّنُ "المسند إليه التكميلي" (م ل′) وسنطلق أيضاً المسند التكميلي (مس′) على اللفظ الذي يعارض جميلة وهو **غير جميلة** أو **ذميمة**.

إننا نتوفر إذن، على مجال للخطابِ يحتوي على طرفين. أحدهما ظاهرٌ (كبرى) والآخر مضمرٌ (صغرى). والإسناد لا يشمل إلّا المسندَ إليه الظاهرَ. ولا تقول الجملة، بشكل صريح على أقل تقديرٍ، شيئاً عن المسند إليه التكميليِّ المضمرِ. ولكون المسندِ إليه التكميليِّ مقتضىً داخل مجال الخطاب فإننا نكون أمام إمكانيتَيْن. الأولى، أن يُترك غيرَ محددٍ، وفي هذه الحالة يكون أحد المسندين المعارضين منطبِقاً عليه بالضرورةِ. فلكون الكبرى جميلةً يمكن أن نستنتج شيئَيْن. فإما أن تكون الصغرى جميلة هي كذلك وإما أن تكون عكسَ ذلك غيرَ جميلةٍ. سَتُسَمَّى الجملة حِينئذٍ حدِّيةً وسنطلق "مبدأ الحد" على الصيغة :

(مل = مس) ← (مل′ = مس أو مس′)

["أو" محل الرمز ∨ الذي يعني الفصل الاحتوائي]

هذه هي الصيغة الأضعفُ للمبدإ الخطابي للتعارض. الثانية، أن نستنتج من ذلك كون الكبرى هي وحدها الجميلة، وأن الصغرى ليست كذلك (أو أنها أقل جمالاً منها). تغدو الجملة حينئذٍ حَصْرِيةً. وسنطلق "مبدأ النفي التكميلي"، أو باختصار "مبدأ النفي" الصيغة :

(مل = مس) ← (مل′ = مس′)

إننا هنا بإزاء الصيغة القوية للتعارض. وهذه هي التي تمثّل، كما سنكشف عن ذلك، التأويل الدلالي الأكثر طبيعيّةً للجملة.

إن المنظور الذي نتبناه هنا لتحليل الجمل تحليلاً دلاليًّا هو التحليل الذي اختَصَّ به المنطقُ منذ عهوده الأولى. فقد كان يميّز بين القضايا بحسبِ سمتين مميِّزتين. الكَيْف (المثبتة والمنفية) والكَمّ (عامة أو خاصة). إن السمة الأولى تعتمد البِنْيَةَ التعارضيّةَ للغة، والثانية تعتمد البِنْيَةَ المَاصَدَقِيَّةَ للخطاب. كل شيءٍ يحدث وكأن المنطق كان يعتبر أن القضية هي هناك لأجل الجواب عن مجرد سؤالين مميّزين. 1) هل أ مسند منفي أم مثبت؟ 2) هل هو عالق بالجزء أم أنه عالق بالكل؟ إلّا أن هذَيْن السؤالَيْن مُترابطان ومؤثِّرَانِ، كما سنرى ذلك، في البِنْيَةِ الأعْمَقِ للكلام.

هاتان السِّمتانِ، الكيفُ والكمُ، تُنْتِجانِ أربعةَ أنماطٍ من القضايا :

أ) عامة مثبتة : كل مل. هو مس.

ب) عامة منفية : ليس أي مل. هو مس.

ج) خاصة مثبتة : بعض مل. هو مس.

د) خاصة منفية : ليس بعض مل. هو مس.

وكان يضاف إلى هذه القضايا القضيةُ المسماة "مُفْرَدَة" المتضمَّنة بين القضايا العامة لأن "مسندها إليه، لكونه مفرداً، يفهم بالضرورة بكل امتداده"[10].

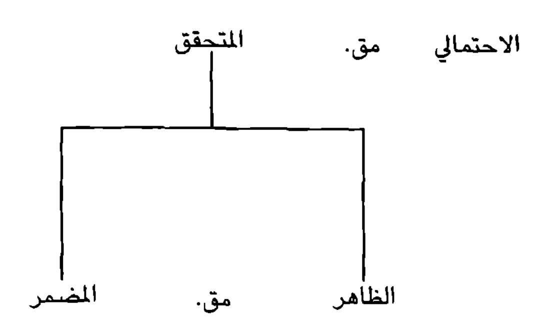
لا تطرح القضايا الخاصةُ، من وجهة النظر التي تخصنا، مشكلةً. إنها في الحقيقة حَدِّيَّةٌ وهذه هي سمتها التعريفية. إنها لا تسند المسندَ إلّا إلى جزءٍ من المسند إليه المنطقيّ. المسند يتصرف إذن باعتباره عالمَ الخطابِ المنقسم إلى طرفين، ولا يتحمل الإسنادَ إلّا طرفٌ واحد منهما. ويظل الجزء التكميليُّ مهيّئاً لكي ينطبق عليه المسند المقابلُ. وهذه الإمكانية قد قعّدها المنطق الكلاسيكي بشكل صريح. وتتعارض الخاصيتان بوصفهما "نقيضين فرعيين"، لا يمكنهما أن تكونا هما معاً خاطئتين، لكنهما يمكن أن تكونا معاً صادقتين. فإذا كنا نُثْبِتُ واحدةً منهما فإن الأخرى يمكن أن تكون مثبتة أو منفية بدون تحديد. ينبغي أن نستنتج من أن **رَجلاً مَا ذكيٌّ، أن رجلاً مَا (آخرَ) هو ذكيٌّ أو هو غير ذكيٍّ**. إننا نعثر إذن على مبدإ الْحَدِّ مُعبَّراً عنه بوصفه قاعدةً منطقيّةً ظاهرةً .

وبدون شك فإن المُعَارِضَ يظلّ ممكناً وحسبُ. إلّا أن الممكن المتحقق لا ينبغي أن يختلط بالاحتمالي. ينبغي في الحقيقة التمييز بين نمطَيّ التحققِ، الظَّاهِرِ والمُضْمَرِ، اللذين يتعارضان مع الإحتمالي بحسب خطاطتنا :

---

(10) *La logique de Port-Royal*, p.115.

يرى لايْبْنِيتْزْ نفس الرأي. إن القضايا المفردة تندرج، باعتبار شكلها، في القضايا العامة، *Nouveaux essais*, iv, xvii, 8 .



[مق. تعني مقابل]

إن المضمر حاضرٌ في الخطاب بقَدْر حضور الظاهر، وإن لم يكن بارزاً مثلَه بواسطة دالٍّ خاصٍّ. ففي المثال التقليدي للقياس المُضْمَر: "سُقْرَاطْ Socrate فانٍ لأنه إنسانٌ" يكون حضور المقدمة الكبرى ضرورياً لأجل فهم الخطاب، وغيابها على مستوى الدال لا يُقصي حضورها بتاتاً على مستوى المدلول. كل أشكال الإضْمَارِ هي توضيحات لهذه الحقيقة: وهي أنه توجد في الخطاب، لا في اللغةِ، مدلولاتٌ دون دوال.

وإذا ثبت هذا، أمكن الانتقال إلى القضايا العامة التي يبدو شكلها يُقْصِي بالتعريف كلَّ حصر. حينما يُنسب المسندُ إلى كُلِّيَّة مَاصَدَقِ extension المسند إليه، يبدو أن المسند المعارضَ قد أُقْصِيَ بشكل صريح من كل تحقق ممكن. فإذا كان صادقاً أن **كل إنسانٍ ذكيٌّ** فإن القضية التكميلية **كل** إنسان ليس ذكيًّا هي بالضرورة خاطئة، وهي خلاصة غير قابلة للتجاوز إذا توقفنا عند شكل سطح القضية العامة. لكن ماذا يحدث في البِنْيَةِ العميقة؟ لندرسْ قضيةً مثل:

كلُّ الرِّجالِ المتزوجين يحلُمونَ بالعُزوبَةِ

يتعلَّق الأمر بقضية عامة، إذ إن المسند إليه يحتوي على قرينة كميّة هي **كل**. فإذا اعتبرنا شكل السطح وحده فإن المسند سيكون منسوباً هنا إلى كل مَاصَدَقِ المسند إليه. إلّا أنه في مثل هذه القضية حيث المسند إليه مُركَّب نعتي، فإن مجال القرينة الكميّة يثير مشكلة. الواضح أن المسند: **يحلُمونَ بالعُزوبَةِ** ليس مسنداً إلى كل الرجال، ولو كانوا عزباً، لكنه مسند إلى أولئك المتزوجين بينهم وحسب. إن المسند إليه المنطقي مختلف عن المسند إليه النحوي. فلنَّعتِ هنا وظيفةٌ حصرية إذن. إنه يقسم صنف الاسم إلى صنفين فرعيين: **الرجال المتزوجين** من جهة

والرجال غير المتزوجين من الجهة الأخرى. النعت يشتغل إذن بوصفه قرينةً كميّةً ضمنيةً. وهذه الفكرة عبّر عنها بوضوح مناطقة بُورْ ـ رْوَايَالْ Port-Royal.

"والحال أن هذا الحصر أو التقليص للفكرة العامة، فيما يعود إلى مَاصَدَقِهَا، يمكن أن يتم بطريقتين.

الطريقة الأولى تتم بفضل فكرة أخرى مُتَمَيِّزةٍ ومحدَّدةٍ تُضَافُ إلى الفكرة العامة، كأن أُسنِد إلى فكرة المثلث العامة فكرةَ كونِ هذا المثلثِ يتوفر على زاوية قائمة وهذا يقلص هذه الفكرةَ إلى نوعٍ واحدٍ من المثلثات وهو المثلث القائمُ الزاويةِ.

وتتم الطريقة الأخرى بأن نضيف إلى الفكرة العامة فكرةً غير متميّزةٍ وغير محددة كأن أقول: **مثلثٌ مَا**، ويقال حينئذٍ إن اسم الجنس يصبح خاصاً، إذ إنه لم يعد يشمل إلّا جزءاً من المسندات إليه التي كان يشملها في السابق لكن دون أن تحدد مع ذلك هذا الجزء الذي حصر فيه المسند"[11].

إننا نرى أن بين: "المثلث القائم الزاوية" و "مثلث ما" تعادلاً ماصدقياً تامًّا. وبدون شك فإن العبارة الأولى مُحَدَّدَةٌ في حين أن الثانية ليست كذلك. **إن المثلث القائم الزاوية** يحدد المسند إليه في حين أن عبارة **مثلث ما** لا تقوم بنفس الدور، إلّا أن الفارق منعدم من وجهة نظر الكم المنطقي.

يميّز النحو التحويلي من جهته، نمطين من الموصولات، أولاهما "تَفْسِيرِيَّةٌ" مفصولةٌ عن الاسم بوقفة، والثانية "تَحْدِيدِيَّةٌ" وبدون فاصل. الاقتران ناتج عن تحول بالحذف للأولى، وبحذف النعت من الثانية[12]. ومن هنا يكون ممكناً اعتبار الجملة:

كُلُّ الرِّجالِ المتزوِّجينَ يَحلُمُونَ بالعُزوبَةِ

بوصفها مشتقةً بالتحويل **المعمم** للجملتين :

(11) *Logique*, p.88.

(12) يعترف ناعوم تْشُومسْكِي باتفاق تحليله مع بُورْ رْوَايَالْ بصدد هذه المسألة. ينظر: *La linguistique cartésienne*, p.16.

1) **بَعضُ الرِّجالِ مُتزَوِّجونَ**

2) **كُلُّهُمْ يَحلُمُونَ بالعُزوبَةِ**

إن القضية الخاصة تظهر مجدداً في البِنْيَةِ العميقة مضمرةً في العامة. فـ **كل** هو صِلَةٌ هنا. إنه **كُلُّ بَعضٍ**. المعارض قابلٌ هنا إذن التحققَ. فعن الصنف التكميلي **الرِّجالُ غَيرُ المتَزوِّجينَ** يمكن أن نثبت أحد أمرين. إما أنهم يحلمون بالعزوبة، وإما أنهم لا يحلمون بها. المُركَّب النعتيُّ يوفر ميّزة تحليلية. وعالم الخطاب ظاهر فيه في شكل المسند إليه النحوي (**الرِّجالُ**) ويكون مسنده إليه المنطقي صنفاً فرعيًّا (**الرِّجالُ غَيرُ المتَزوِّجينَ**). يتعلَّق الأمر هنا بالكشف عن كون هذه البِنْيَةِ كامنةً في كل أشكال الجمل.

هذه البِنْيَةُ ظاهرة في الجمل من نمط:

لَقَدْ اسْتقالَ كلُّ الوُزرَاءِ

لا يتعلَّق الأمر في هذه الحالة بالمجموع الكامل للوزراء، لكنه يتعلَّق بجزء منهم وحسب، وهم وزراءُ حكومةٍ ما. الإحالة هنا يقدمها السياقُ اللفظيُّ أو المقاميُّ. إن وظيفة الـ للتعريف هي الإحالةُ على السياق. المعروف أنه يشتغل بوصفه يقوم، شأنُه شأنُ الضميرِ، مقامَ مقطع لغوي سابق أو لاحق أو مقامَ عنصر غير لغويٍّ[13]. إن القرينة الكميّة تطلق جزءاً من عالم الخطاب القائم هذه المرة خارج الجملة. لكن هل يحصل هذا أيضاً بالنسبة للقضايا العامة بمعناها الدقيق، ومثال ذلك: **الرِّجالُ فَانونَ** أو **الفُسفُورُ يَذوبُ في دَرجَةِ** 44؟ إن مثل هذه الجملِ قليلةٌ جداً في الكلام الشائع. إنها مقصورة على نمط خاص من الخطاب، التعليميِّ أو المعرفيِّ (العلم والفلسفة إلخ). إلّا أنها ما دامت موجودةً فإنها تثير مشكلةً. والواقع أن المسند هنا هو مسند بالفعل إلى كلِّيَّة دون حصرٍ للصنف المطروحِ. صحيح أن كل الرجال هم الذين يسمّون فانِينَ وليس مجردَ جزءٍ من الرجال. وفي كل الأحوال فإن هناك واقعةً ملحوظةً وهي الحضور غير اللازم لأداة التعريف. لم يكن المنطق التقليدي يستعملها، إذ إنه كان يقول **كل إنسان**

(13) Cf. J. Dubois, *Grammaire structurale du français: le nom et le pronom*, p.148.

وليس **كل الناس**. إلّا أن هذه الصيغة هي الأكثر طبيعيّةً. القضية العامة ينبغي لها من جهة أخرى أن تقتصر على أداة التعريف وحدها (الفُسفُور) حينما يتعلّق الأمر باسم غيرِ مُتَعَدِّدٍ، إلّا أنه يمكن أن نعمد إليه في حالات أخرى. **الرجال فانون** معادلة لِـ **كل الرجال**؛ وبهذه الصفة فإن أداة التعريف أمكنها أن تتعارض مع أداة التنكير من وجهة نظر الكم المنطقي وحسبُ. إن الرجال هو **كل الرجال** بالتعارض مع **رجال** التي تعني **بعضَ**. هو هذا الاستعمال **الجنسي** لأداة التعريف. إلّا أننا نستطيع أن نتساءل هل يفقد هذا الاستعمال حينئذ قيمته الضميرية. فلنستمع إلى كلام س. فِنْدْلِرْ S. Vendler:

"إن أداة التعريف تُحِيلُ دائماً على قضية حاضرة أو محذوفةٍ. فحينما تكون القضية محذوفةً نكون بصدد **التَّقْلِيصِ** الذي يشتغل وفق النموذج الآتي:

إن الاسم س الذي هو أ ←———— الـــ أ

إن le Ni الذي هو Nj ←———— le Nj

حيث الـ هو جنسي"[(14)].

إن الصيغة الثانية حيث يُمَثِّلُ Ni الطرف المحذوفَ تسمح، كما يقول المؤلف، بإدراك "الصيغة المختصرة" الْمُرْبِكَةِ لأداة التعريف le الـ الجنسيّة التي تبدو في جمل من قبيل **النمر يعيش في المغاور**[(15)]. إن جملة من هذا القبيل هي في الحقيقة تقليصٌ للجملة:

الحَيَوَانُ [الَّذي هُوَ نَمِرٌ] يَعيشُ فِي المَغَاوِرِ

حيث تمّ حذف المقطع الموضوع بين معقوفين. إننا نجد هنا البِنْيَةَ الحَصْرِيَّةَ للمرَكَّبِ النعتي. **النمر**، هو كل نمر، إلّا أن الكل هو مجرد كلِّ جزءٍ، فصنف النمور أحَالَتْهُ أداة التعريف على صنف الحيوانات الذي يتضمّنه. وهكذا فإن القضية العامة تبدو في العمق مجردَ قضية خاصةٍ. فإذا كان النمر حيواناً مَا

(14) *Adjectives and Nominalisation*, p.15.

(15) نفسه، ص18.

فالقول بأنه شرس هو حصر الخبر في جزءٍ من الحيوانات، في حين أن الجزء الآخر الحيوانات من غيرِ النمورِ تظل قابلةً للنفي غير شرسة.

إن نفس التحليل يقبل التطبيق على القضايا المسمّاةِ "مُفردةً" حيث يحيل المسند إليه على فرد. تَعْرِفُ اللغة صيغتين مختلفتين للإحالة الفردية، الاسم العَلَمُ من جهة و"الوصف" (رَاسَلْ Russel) من الجهة الأخرى: **سُقْرَاطْ** أو **معلم أفْلَاطُونْ**. وتحت هذه الصيغة الثانية نجد المرَكَّبَ النعتيَّ مع فارق وحيد وهو أن الصنف الفرعيَّ يتكوَّن من عنصر وحيد. يتعلَّق الأمر بمسند إضافيٍّ، وهو التوحد المنسوب إلى جزء الصنف.

وفيما يتعلَّق بأسماء الأعلام، فإن الفرنسية تعرف نمطين. مجرد من الأداة (Pierre) وبالأداة (La Seine) اللذين يتطابقان مع التوزيع حي/غير حي، مع وجود استثناءات من قبيل "بَارِيسْ". وفي الحالة الثانية فإن أداة التعريف تشْغَلُ وظيفتها العَائِدِيَّة [الأنافورية] وتحيل على لفظ محذوف. وهكذا يشتق فِنْدْلِرْ من L'hudson :

الهُودْسُونْ ← الـ ← [وادٍ مُسَمَّى] هُودْسُونْ.

ففي الفرنسية يزكي جنس أداة التعريف مثل هذه القراءة. وكشاهد على ذلك، النزوع إلى القول: النُّورْمَانْدِي le Normandie حيث أداةُ التعريف لا تتطابق مع الاسم لكنها تتطابق مع لفظ آخرَ ضمنيٍّ: (السفينة الباخرة نُورْمَانْدِي)[16]. فهل يمكن أن نطبق نفس الاشتقاق على اسم العلم المجرد من الأداة. مثال :

بَارِيسْ ← [المدينة التي تُسَمَّى] بَارِيسْ.

بحذف الأداة هذه المرة؟ تسمح بعض الاستعمالات بقبول هذا. وهكذا فإن عودة ظهور أداة التعريف إلى جانب اسم عَلَم مشتركٍ (البْيَاتْلِيزْ Les Beatles) أو إلى جانب اسمٍ مصحوبٍ بصفة: مثل رُومَاً القَدِيمَة. أو هيغل الشابُّ. حيث تتطابق الأداة معَ اسم علمٍ ضمنيٍّ.

la ville de Rome, le philosophe Hegel

---

(16) Cf. J. Dubois, *op. cit.*, p.78.

تؤكد هذه الأمثلة الوظيفةَ الحصريةَ لأداة التعريف. **فروما القديمة** تتعارض مع **روما الحديثة**، **وهيغل الشاب** يتعارض مع **هيغل الناضج**. إن الفرد المنظور إليه في بُعده الزمني يشتغل بوصفه مجموعة تشكل فيها اللحظات عناصر[17].

يمكن أن نرتب ضمن المفردات مجموعَ الجمل ذاتِ الفعلِ النهائِيِّ. هذه خاصيّة بعض اللغات حيث تنبغي الإشارةُ ضرورةً إلى زمن إسناد المسند. صحيح أن هذه الجهةَ modalité تَتَعَطَّلُ في جُمل من قبيل: **النباتات تعيش** أو **سُقْرَاط فيلسوف** حيث القرينةُ النحوية الدالةُ على الحاضر تغطي واقعة لا زمنية دلاليًّا. إلّا أنه في حدود ما تكون القرينة الزمنية تحيل على زمن محدد، نكون بصدد مفرد، ففي مثال **كان بْيِيرْ متعَباً** نكون أمام إحالتين. الإحالة على بْيِيرْ، من جهة، وعلى الماضي، من الجهة الأخرى. وهذا يمكن تأويله بوصفه تقسيماً للمسند إليه بْيِيرْ إلى جزءَين بْيِيرْ - الماضي وبْيِيرْ - غير الماضي وحيث الجزء الأول هو وحدَهُ الذي يُنسَب إليه المسند. ويمكن للشكل النعتي أن يعود إلى الظهور. فلنلاحظ التعادل بين:

1) **قديماً، كانَ الفرنسِيونَ فقراءَ**

2) **فَرنسيُّو الزَّمنِ القديمِ كانُوا فقراءَ**

حيث يشتغل الظرْف بوصفه نعتاً يَحْصِرُ في الصنف الفرعيِّ للفرنسيين الذين عاشوا في العهود السالفة الصنفَ الذي يشمل الفرنسيين عامةً. ففي 1) تعتبر أداة التعريف جنسية، وفي 2) تعتبر تخصيصيةً. إلّا أن الفرق هو فارق في السطح. إن التعريف المحدِّد يحتفظ، دوماً في الحقيقة، بقيمته الخاصيّة. يسمح هذا التأويل إذن بتعميم هام، إذ إنه يوسع الاستعمالين المختلفين في الظاهر وهما الاستعمال الجنسي والخاصي لأداة التحديد.

إلّا أن هذا المعنى المزدوجَ لم يكن دوماً موجوداً في الفرنسية. فحينما أُدْرِجَتْ أداةُ التعريف في اللغة فإنما أُدْرِجَتْ بصفتها إشَارِيَّةً أي بقيمة خاصيّة

(17) يستشهد لُو بِيدْوَا Le Bidois بهذا المثال: «إن باريس هُوسْمَانْ Haussman تعادل على أكثر من صعيد باريس لُوِيسْ الرابع عشر»؛ ويفسر بقوله: «إن اسم المدينة يخضع هنا، على مستوى الفكر، لتقليص المَاصَدَق؛ إن أداة التعريف تقوم بدورها هنا وهي تبرز الشيء». *Syntaxe du français moderne, I*, p.60.

واضحةٍ، "فمنذ أقدم مراحل اللغة الفرنسية تشير ,les, le, la إلى أن مَاصَدَقَ الاسم محصورٌ في بعض الأشياء أو بعض الأفكار التي هي مشتركةٌ أو محددةٌ بطريقة من الطرق"[18]. وعموماً فانطلاقاً من النهضة عُمّمت الأداة استعمالها واكتسبت استعمالاً مزدوجاً. إلّا أنها ظلّت في معناها الجنسيّ معوِّضةً للفظ محذوفٍ، وأصبح المعنيان يشكلان معنى واحداً. وفي الحالتين تحتفظ الأداة بمعناها التخصيصيّ الأصليّ، والفارق الوحيد هو أنها في استعمالها التخصيصيّ تحيل على الخطاب في حين أنها في استعمالها الجنسيّ تحيل على اللغة. وبذلك يكشف عن وجود تشاكل بين بِنْيَةِ المُعْجَمِ الاسميّ وبِنْيَةِ منطق الأصناف. وهذه واقعة تؤكدها تجربة علم النفس اللغويّ.

إن الرابط بين كل لفظ اسمي في اللغة وبين لفظ آخر يشمله (لفظ شامل) تظهره اختبارات التداعي اللفظيّ. فحينما يكون الحافز اسماً فإن قياس زمن الاستجابة يبيّن أن الاستجابةَ الأسرع يُحَقِّقُهَا لفظٌ شاملٌ (من نمط chou-légume)[19].

فلننتقل الآن إلى الشكل الأقوى، أي إلى مبدإ النفي بمعناهُ الخاصّ. لم يكن المنطق التقليدي يسمح، كما رأينا، بين الخاصيات المتعارضة إلّا بعلاقة تناقضٍ فرعيٍّ. إلّا أن الملحوظ هو أن المنطق الهندي لم يعرف إلّا ثلاثة أنواع من القضايا. اثنتين عامتين وقضية واحدة خاصة، وهي تعني **بعض لا كل**. **بعض** كان لها إذن قيمةُ **بعض فقط** وليس لها قيمةُ **بعض على الأقل**. ففي هذا المعنى الأخير الذي تبنّاه المنطق الحديثُ، هناك إمكانية للخلط كما لاحظ ذلك ج. ن. كِينْسْ J.N. Keynes[20] واحْتَجَّ جِسْبِرْسَنْ Jespersen ضِدّ هذا الاستعمال. ويعارض عالم المنطق رُوبِيرْ بْلَانْشِي R. Blanché المنطق الصوريَّ، المصنوع بهدف واحد هو العلم بالاستدلال، **بالمنطق الطبيعي** الذي يشتغل هو وحده في الكلام. لقد كتب يقول:

«في كل اللغات الكبيرةِ لحضارتنا الغربيةِ وكذلك في الاستعمال العمومي نجد عادةً للكلمة quelque الفرنسية وaliquis اللاتينيةَ معنى حَصْرِياً كما أن لهما

---

(18) F. Bruneau, *Histoire de la langue française*, t. I, p.273.

(19) Cf. Fraisse et piaget, *Op. cit.*, p.110.

(20) *Formal logic*, 4. éd., p.200.

معنى وجودياً. وهي تفهم عموماً، دون أن تفقد خاصيتها الإثباتيةَ، باعتبارها تتعارض مع «tous»[21].

وهذا ما يؤكد حدسنا اللغويَّ. فلنفترض عنواناً لصحيفة مثل هذا: **إن قطارَ بَارِيسْ ـ روما قدِ انزاحَ عنِ السكَّةِ، وقدْ ماتَ بعضُ المسافرِينَ**. ونستنتج بوضوح أن **بعضَ المسافرِينَ لمْ يمُوتُوا**. لا سبيل إلى إمكانية أن يكون كل المسافرين قد ماتوا.

ومن ناحية أخرى، فقد وَجَدَ أحدُ علماء النفس مفيداً إخضاعُ المشكلة للتجريب. فقد قدّم أربعةَ أقوالٍ لمجموعة من الطلبة للاختيار بين قراءتين. إحداهما حصرية والأخرى غير حصرية، إليكم واحد من هذه الأمثلة:

القول:

بعضُ الأكسِيدَات موصِلَة

هل يعني حسب ما يرون:

أن الأكسِيدَات الأخْرى ليسَت موصِلَة

أم:

الأكسِيدَات الأخرى موصِلَة هي أيضاً؟

إن النتائج (66 مقابل 5) هي لصالح القراءة الحصرية[22] بما فيه الكفاية. وقد كان في الإمكان أن تكون النتائج أوضحَ مع الصيغة المنفيّة. كيف نصدق، حينما يؤَكَّد لنا أن **بعضَ الأكسيداتِ ليسَتْ موصلةً**، أن أيَّ أكسيدٍ ليس موصلاً، وكيف نصدق مع عبارة **بعضُ المسافرينَ لمْ يموتُوا**، أن أي أحدٍ لم يفارق الحياةَ؟

وما هو صحيح عن القضايا الخاصةِ، فإنه صحيح أيضاً عن المفردةِ. إن أحد المختصين في سيرة حياة مَارْسِيلْ بْرُوسْتْ (هـ. بَانْتِرْ H. Painter) يقول إن

---

(21) *Structures intellectuelles*, p.37. لأجل مناقشة عميقة لمسألة «بعض»، يُنظر:
Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, p.134.
وينظر أيضاً: *La preuve et le dire*, p.274.

(22) Pierre Oleron, in Fraisse et Piaget, *Op cit.*, vii, p.37.

بارُونَة جُوبْنِيلْ Jouvenel قد أجابت عن العبارة المجامِلة الموجَّهة إليها: "لقد جعلتِ عينيكِ هذا المساء مِخْمَلِيَّة"، بقولها: "لقد بالغت فِي الملاطفة مقارنةً بالأيامِ الأخرى". ومن يجهلُ أنه من سوء الملاطفة إزاء امرأتين، أن نُقْدِم على مجاملة إحداهما وحسب؟ فإذا انزعجت إحداهما، فسيكون من العبث أن نتذرَّعَ بالمنطقِ الكلاسيكي لكي ندَّعِيَ أننا لم نقل عنها ما يعاكس ذلك. إن المنطق الطبيعي يعطي الحق للمرأة المذكورة: فأَلَّا تقول شيئاً في تلك الحالة إنما هو القول بشكلٍ مضمرٍ نقيضَ ما قيلَ.

وفيما يتعلَّق بالقضايا العامةِ، فإن التجربةَ تشهد، هنا أيضاً، لصالح التأويل الحصريِّ. فمن يؤكد أن **النسَاء لسْنَ مبدِعاتٍ** هو بكل وضوح إنسان ذُكوري متأخر يُقْصِرُ خاصيّة الإبداع على الرجال. والواضح أن للقضية العامة نفيَيْن. إن العبارة: **كل مل. هو مس.** يعارضها في نفس الآن **ليس أي مل. هو مس .وبعض مل. هو مس.** [مل: مسند إليه، ومس: مسند]. إن هذا الذُكوريَّ المقصودَ يمكن أن يعني ضمنيًّا أن كل الرجال مبدعون أو أن البعضَ منهم هم المبدعون. إن مبدأ النفي يعرف إذن هو نفسه صيغةً ضعيفةً وأخرى قويةً، ففي المثال المذكور تظل الصيغة الأضعف هي الأشدُّ احتمالاً. إن التأويل الطبيعي هو هذا القاصدُ أن النساءَ نادراً ما يكنَّ مبدعاتٍ، في حين أن الرجالَ هم مبدعون في الغالب. وفي الحالتين فإن الاستثناء يؤكد القاعدةَ. ويمكن من جهة أخرى، أن نلاحظ أن القضية العامة من نمط **الرِّجالُ هُمْ مس.** لا تعني "كل" لكنها تعني "الأغلبية الساحقة منهم". إلّا أن هذا قليل الأهميّة في رأينا. ففي الحالتين يظل المعارض متحققاً. يبرز المبدأ بوضوح أيضاً في التأكيدات من النمط العنصريِّ. إن الادعاء أن **الزُّنوجَ هُمْ خَامِلُونَ** ليس ادعاءً جارحاً إلّا بقَدْر عدم انطباق المُسنَد على البيضِ. فلا أحد يشعر بألم جرح شتيمةٍ موجّهةٍ إلى الناس عامةً. نستطيع مضاعفةَ أمثلة القراءة الحصرية للقضايا العامة، وهذه الواقعة تؤكد بشكل عَرَضِيٍّ التقريب الذي أقدمنا عليه سابقاً، بين القضايا العامة والقضايا الخاصة.

هناك بعد هذا سؤالٌ، ما هو أساس مثل هذه القراءة؟ لماذا لا نقبل ببساطة بكوننا لا نقول شيئاً عن هذا الذي لا نتحدث عنه؟ هذه المشكلة هي في الواقع مزدوجةٌ. ينبغي أن نبيّن أساس الانتقال من الحدِّ إلى الحصرِ. وبما أن الحصر ليس ممكناً إلّا انطلاقاً من الحد، فينبغي أن يُطرح لاحقاً مشكلُ أساس الحد

نفسه. لكن ينبغي، قبل الشروع في ذلك، أن نبيّن أن النظريّة يمكن أن تُعفَى من هذه المهمةِ. وإذا كانت السمة المميّزة للفَرق شِعر/لاشِعر تعتمد على مبدإ النفي وحدَهُ، كما سنبيّن ذلك، فإنه يكفي النظريّة أن تكون قد أقامت تجريبيًّا واقعيّةَ هذا النفيِ.

* * *

الانتقال من **بعضٍ على الأقلِّ إلى البَعضِ فَقَطْ** يعتمد، فيما يظهر، على فِعْلِ القَولِ. إن أحدَ الفوارق الأساسيّة بين المنطق والكلام يكمن هنا. المنطق لا يعتبر إلّا القولَ، في حين أن الكلامَ يحتوي عنصرين مختلفين. فمن جهة، هناك القولُ أي ما يقال؛ ومن جهة أخرى، عمليّةُ القولِ أي فعلُ القولِ. إلّا أن فعلَ القولِ يخضع لبعض القواعد المميّزة التي تمكن تسميتها "دِيُونْتُولُوجِيَا الكَلَام"(23) أو المشاركة في الحوار(24). تتضمّن دِيُونْتُولُوجِيَا الكلام "قانونَ الشُّمُولِ" الذي يقتضي أن يقدم المتكلم، حول الموضوع الذي يتحدث عنه، المعلوماتِ الأقوى التي يتوفر عليها والتي يمكن أن تَهُمَّ المتلقِّي(25). وفيما يتعلّق بمقتضيات المشاركة في الحوار فإنه يفترض "مبدأ التعاون" الذي يقتضي أن تُقَدَّمَ كل الأخبار المناسبةِ. فإذا كان المتكلمُ يحصر إثباته في "بعض" فلأن هذا الإثباتَ لا ينطبق على الكلِّ. لماذا يقال **بَعضُ فصولِ هَذا الكِتابِ مهمةٌ** إذا كانت كلها مهمةً؟ إذا كان صاحب هذه الجملة لم يقرأ كل الكتاب. إلّا أنه في هذه الحالة ينبغي أن يضبط هذا، ويضيف إلى تأكيده "شرحاً" من قبيل: **لكنَّ الحقيقةَ أنَّنِي لَمْ أقرأْ كلَّ الكتَابِ**. لا يمكن أن يستغني عن تأكيد الجهل إلّا إذا كان هذا الجهل معروفاً عند المخاطَب. وهكذا فإن فَالِيرِي، إذا اعتمدنا نفس مثالنا السابق، لن يَسْتَاءَ من الإعْرابِ عن الإعجابِ ببنتِهِ الكبرى، إذا كان يعرف أن المتحدث لا يعرف الصغرى، من جهة، وأنه يعرف أن فَالِيرِي يعرف ذلك من الجهة الأخرى. وفي الحقيقة فإننا حينما نفكر في الموضوع نجد أن كل إثباتٍ هو حصريٌّ. إلّا أن الفارق كامنٌ في المجال الدلالي الذي ينصبّ عليه الحصرُ. فحيناً

(23) Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, 1972.

(24) H. P. Grice, *Logic and conversation*, 1975.

(25) Oswald Ducrot, *Ouvrage Cité*, p.134.

ينصبّ على الوجودِ، وحيناً آخر ينصبّ على المعرفةِ. إنه في مداه، موضوعي أو ذاتي، والقاعدة تقتضي في هذه الحالة أن تكون الذاتية ظاهرةً. هذا الأمر قد يجرّنا تفصيله بعيداً جداً.

إن مبدأ النفي هو مجرد تقوية لمبدإ الحصر. فالمستمع يُؤَوِّلُ هذا الحد بوصفه حصراً لأن القول يحصر الإسناد. هذا هو المبدأ الذي يشكل نواةَ النموذجِ. فلكي يلعب النفي دورَهُ، يكفي أن يكون متحققاً. وحينئذٍ يطرح السؤال. على أيةِ ضرورة يعتمد هذا الحصرُ؟ فإذا كان التكلم يعني توصيلَ التجربة، فلماذا لا يوصل المتحدث بكل بساطةٍ كاملَ هذه التجربةِ؟ يبدو الجواب في علاقته بالتحاليل السابقة واضحاً. إن نحوية الجملة هي التي تتحمل مسؤوليةَ الحصرِ. تتشكل بالضرورة الجملة النحوية من مسندٍ إليه اسميٍّ ومن مسند فعليٍّ. إنها القاعدة الأولى للنحو التوليدي وهي وحدها العامة.

ج ← مر. س. + مر. ف.

[ج: جملة، مر: مُركَّب، س: اسمي، ف: فعلي]

لقد رأينا أن الفعل، بصيغته المزدوجة المثبتة والمنفيةِ، هو الذي يوفر للغة إمكانيةَ التعبير العام عن التعارض. إلّا أنه على صعيد الخطاب يظلّ المسنَدُ إليه الاسميُّ الذي يجعل ممكناً تحققَ التعارضِ. إن الجهة الزمنية للفعل، كما رأينا، تشغَل نفس الوظيفة، إلّا أنه ما دام قابلاً التَّحْيِيدَ من جهة، وما دام قابلا التشَبُّه بالمسند إليه من جهة أخرى، فإنه يمكن قصر الدراسة على هذا.

إن منطق المسندات، لكي نذَكِّر بذلك، قد اختزل أجزاءَ الخطاب إلى اثنين. الدالة fonction أو المسند والموضوع argument أو المسند إليه. الدالة القضوية، د (س)، هي نواة كل قضية. وتتوزع ألفاظ اللغة حسب قدرتها على إنجاز دور الدالة (د) أو الموضوع (س). تؤكد النتائج الجديدة للدلالة التوليدية هذا التحليلَ. تختزل كل العلاقات النحويةِ إلى علاقة وحيدةٍ هي علاقة المسند إليه ـ المسند.

لا يمكن تحليل جملة من قبيل: **جَانْ يُحِبُّ صُوفِي** إلى مسند إليه ـ فعل ـ مفعول، لكن تُحَلَّلُ إلى مسند ذي موقعين ومسندين إليه.

لا توجد إذن إلّا علاقتان أو عمليتان منطقيتان ـ دلاليتان وهما: "الوصف" و "الإحالة"[26]. تنتمي العلاقةُ الأولى إلى المسندِ وتنتمي الثانيةُ إلى المسند إليهِ.

تجتمع بشكل مترابط، الفئات النحوية أو أجزاء الخطاب في نمطين. فمن جهة، هناك الفئات القادرة على إنجاز الوظيفة الوصفية. من قبيل ذلك الأفعالُ والصفاتُ التي يكون معناها "مفهوميًّا" خالصاً. إنها تشير إلى الخصائص أو الصفات المجردة، وباعتبارها كذلك فهي عديمةُ المَاصَدَقِ. لا يعني **أخْضَرُ** صنف الأشياء الخضراء، لكن يعني "الاخْضِرارَ" أي جوهراً خالصاً يظلّ متماثلاً مع نفسه عبر تنوع المسنَدات إليها التي قد تسند إليها بوصفها مسنداً. وعلى العكس من ذلك، فإن الفئاتِ الاسميةَ لها وظيفة واحدةٌ هي الإحالة[27]. إن اسم علمٍ من قبيل **سُقْرَاطْ** لا **يَصِفُ**. إنه يكتفي بالإحالة، أي بتعيين ذلك الجزء من التجربة الذي ينطبق عليه الوصفُ الإسناديُّ. وبهذا الاعتبار فإنه لا يمكن أن ينجز إلّا وظيفة المسند إليه. أما بالنسبة إلى اسم الجنس، فإنه إذا أمكنَ أن يكون في نفس الآن مسنداً إليه ومسنداً فلأنه ليس لفظاً بسيطاً، وهو يكوِّن في الواقع جملة إضماريةً. إن لفظاً من قبيل **الأنْترُبولُوجِي**[28] **يحلل إلى س مِنْ حَيثُ أن س هو أنْترُوبولُوجِيٌّ**. إنه يحتوي إذن في نفس الآن مسنداً إليه ومسنداً؛ ولهذا فإنه هو وحدَه الذي يتوفر، في الآن نفسه، على المفهومِ والمَاصَدَقِ. **الرجالُ**، **هُوَ صِنفُ س مِنْ حَيثُ أنَّ س هوَ إنسَانِي**. وبهذه الصفة فإنه يصف (إنساني) ويحيل على (صنف س). إن جملة من قبيل **الرِّجالُ فانُونَ** تتضمّن وصفاً مزدوجاً: **س الذِينَ هُمْ أناسٌ همْ أيضاً فانونَ**. الوصف الأول يفترض أنه معروف لدى المتلقي. ولهذا تُسمّى "محدِّدَة" ومن المعتادِ إسناد وظيفة تحديدية[29] إلى الإحالة. إلّا أن هذه

(26) حسب عبارة ب.ف. سْتْرَاوْسنْ. *Les individus*، ص155.

(27) تتفق الدلالة المعاصرة مع التحليل الذي أنجزه أفلَاطُونْ ومع النحاة الهنود الذين كانوا يصنِّفون الكلمات حسب القابلية الوظيفيّة، الفعل باعتباره مسنداً والاسم باعتباره مسنداً إليه. ينظر: لَاينْسْ، *Linguistique générale*، ص12.

(28) يُنظر: E. Bach, *Universal in linguistic theory*, 1968.

(29) «أطلق عبارة مرجعية على كل عبارة مستخدمة للتحديد...» جُون سُورْلْ، *Les actes du langage*، ص64.

الوظيفة ثانويةٌ بالمقارنة بالحد وهي في الواقع قابلةٌ للتَّحْيِيدِ. ففي الجمل من قبيل on frappe (يُدَقُّ) أو **قالَ لي أحدهُمْ**؛ أو، **يحدثُ شيءٌ ما** أو، **هذا يحدثُ أحياناً**، هي حالات الإحالة غير التحديدية. فـ on في مثال: on frappe لا يجيب عن السؤال منْ؟ إلّا أنه يحصر المسندَ في هذا الجزء من التجربة المشارِ إليه بـ on ونفس الشيء بالنسبة لـ **أحياناً** التي لا تقول متى يحصل هذا، إلّا أنها تحصر إحالة **هذا** في حيّز زمني. إن الوظيفة الأولية للمسند إليه ليست أن تقول ما هو الجزء من التجربة الذي ينطبق عليه المسند وإنما أن تدل أولاً على انطباقه على مجرد جزء من التجربة. وعلى وجه التحديد، فإن الحصر، والنفيَ بعدَهُ، له أساس وحيد هو الضرورة النحوية المتوفرةُ لدى المتحدث وهي ضرورة تعليق المسند بمسندٍ إليه اسميّ.

يمكن الآن أن نتساءل لماذا كان ينبغي للمسند إليه الاسميِّ أن يُحِيلَ على جزء وحسبُ من التجربة؟ ألّا يمكن أن يسند المسند إلى مسند إليه الدال على كُلِّيَّةِ تجربة العالم الظاهري في كليّته؟ لقد رأينا أن كل لفظ اسمي هو مسجل ضرورةً داخلَ لفظ شامل لا يشير إلّا إلى جزء. لكن ألَا نستطيع، بالصعود في هرم الألفاظ، أن نصل إلى الطَّرَفِ الحدِّ، إلى صنفِ كلِّ الأصْنَافِ الذي يمكن أن يتضمّن كل الأصناف الأخرى ولا يمكن أن يندرج هو نفسه في أي صنفٍ آخرَ؟ من الملاحظ أنه لا توجد في اللغة الفرنسية الوحدة المُعْجَمِيّة النهائية المتحكمة في كل الأسماء صنف كل الأصناف[30]. لكن ألّا يمكن أن نعبّر عن اللفظ النهائي بجملة في صيغة: **كُلُّ س. هُوَ م**؟

إن طرح هذا السؤالَ، هو التساؤل عن المقابل الدلالي لهذا الذي يرمز في المنطق إلى الموضوع argument عامةً. يترجم الدلاليون عادةً هذا الموضوع بكلمات من قبيل "الشيء" أو "الفرد". لكن ما هو "فرد" ما؟ بالتحديد لا يمكن أن تسند إليه أية خاصيّة. إن كل خاصيّة هي في الواقع إسنادية والموضوع يَنِدُّ عن كل إسنادية. إنه الحاملُ الإجباريُّ للوصف ولا يمكن مع ذلك أن يكون

(30) «إن اللفظ التقني، إن قليلاً أو كثيراً، **كيانٌ** لا يمكن أن ينجز هذا الدور، إذ إنه يغطي الأسماء المعدودة ومعادلاتها الأقرب في فرنسية التداول اليومي، **الشيء والموضوع** ينطبقان فقط على حيّز أضيق». جُونْ لَايَنْسْ، *Eléments de sémantique*، ص241.

هو نفسه موصوفاً. إنه يقوم ضرورةً، بوصفه الصفرَ الدلاليَّ المطلقَ. ولكن ما هو الشيء الذي يتمتع بوجود من هذا القبيل دون جوهر؟ إن الزَّمَكَان هو وحده الذي يمكن أن يجيب، فيما يبدو، على هذا التحديد. يتفق كل من بِرْتِرَانْدْ رَاسَلْ ورَايْشَنْبَاخْ H. Reichenbach بهذا الشأنِ. "إننا نسند أسماء الأعلام، كما يقول رَاسَلْ، إلى بعض القطع الزَّمَكَانيةِ المتصلة"[31]. إن تحديد رَايْشَنْبَاخْ هو أشدّ اكتمالاً. "شيء ما يحتل جزءاً متصلاً ومحدوداً من المكان والزمان"[32]. وهو يضيف إلى الزَّمَكَان فكرةَ "شيء ما" يملأ ذلك الزَّمَكَان. وفيه نتعرف، بدون شك، إلى هذه "المادة" substance التي جعلت الاسم هو "substantif". إلّا أن "المادة"، وهي مختلفة على وجه التحديد عن خصائصها، هي فارغة دلاليًّا، ومن المستحيل في النهاية تمييزُها عما تشغله. إنه لَمُهِمٌّ جداً مفهوم "الحد"، هذا الذي يضيفه التحديد الثاني إلى الأول. لماذا لا يمكن للفرد أن يحتل إلّا "جزءاً محدوداً" من الزَّمَكَان؟ يوجد الجواب بدون شك في البِنْيَةِ الزمانية ـ المكانية الظَّاهِرَاتِيَّة نفسها. إن المكان يمكنه أن يكون مدركاً بوصفه كُلِّيَّةً تامةً لأن كل مكان لا يقبل التمثيل إلّا داخل مكان آخر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الزمان. إننا نقع هنا على المفارقات antinomies الكَانْطِيَّة. فلكون كل تجربة زمانيةً مكانيةً فهي تقبل التقسيم. ولأن كل اسم يحيل على زَمَكَانٍ فلذلك لا يمكن أن يتحقق دون أن يحقق معارضه في نفس الوقت. **بْيِيرْ** يشير إلى قطعة زَمَكَانِيَّة مسماة "بْيِيرْ" .**الإنسان** يشير إلى مجموع القطع الزَّمَكَانية التي هي "إنسانية". من هنا فإن بْيِيرْ يقتضي بالضرورة قطعةً أخرى زَمَكَانية ليست هي بْيِيرْ. و**الإنسان** يقتضي بالضرورة مجموعةً أخرى من القطع التي ليست إنسانية. وعلى العكس من ذلك فإن المسندات لا تقتضي شيئاً من هذا. **سَاخِن** لا تحيل مباشرةً على الزَّمَكَان، ويمكنه إذن أن ينطبق دون تناقض على كل ما هو موجود.

الزَّمَكَان هو الذي يؤسس في النهاية مبدأ النفي. إن لفظين متعارضين يقبلان معاً التحققَ إذا أُسْنِدَا، وإذا أسندا فقطّ، بوصفهما مسندَيْنِ إلى جزءَيْن مختلفين

---

(31) *Signification et Vérité*, p.45.

(32) *Elements of symbolic logic*, p.266.

من المكان و/أو الزَّمان[33]. إن الزَّمَكَان هو وحده الذي يستطيع أن يرفع التناقض. لا يُقْصِي مس مس′ إلّا إذا كان المسندان منطبقين على نفس الحيّز الزَّمَكَاني. إنه يقتضيه في الحالة المناقضة ولهذا يمكن، بدون تناقض، إسناد مس ومس′ إلى نفس عالم الخطاب. فإذا افترضنا :

(مل = مس) ← (مل′ = مس′)

و

ع = مل + مل′

وينتج عن ذلك :

ع = مس و مس′

فإذا **كانَ بَعْضُ الرجالِ شِرِّيرينَ** يقتضي أن **بَعْضَ الرجالِ طيّبونَ** فحينئذ سيكون صحيحاً أن **الرجالَ طَيّبونَ وشِرِّيرونَ**[34].

فإذا كان مسند ما ينطبق بدوره على الرجال عامةً فإن معارضه يُسند إلى عالم الخطاب حيث يندرج صنف الرجال. إن العالم بوصفه شاملاً نهائياً هو إذن، بفضل مبدإ النفي، متناقض بالضرورة. يمكن، بل ينبغي، أن يقال عن العالم كلُّ شيء ونقيضُه؛ إذ إننا في الواقع لا نتكلم أبداً عن العالم بوصفه كلًّا لكننا نتكلم عنه بوصفه مجموعاً من الأجزاءِ. لا يمكن للعالم، بوصفه كُلِّيَّةً، أن يُتَحدث عنه. وذلك على الأقل في كلام نحوي. صحيح أنه يمكن تركيب جملةٍ يكون المسند إليه فيها هو "العالم" أو بكل بساطة، الضمير المجهول "tout" (كل شيء) ومن هذا القبيل :

كلُّ شَيءٍ عابِر

(33) إن العلاقة الحميمية بين الفضاء ومنطق الأصناف قد تمّ توضيحها منذ أمد بعيد. علاقة التضمن التي تتحكم في منطق الأصناف متشاكلة مع العلاقة للجزء الكل.

(34) وكذلك فإن عبارة مثل العَلَمُ هو أبيضُ وأسودُ ليس متناقضاً، إذ إن المسندين ينطبقان على أجزاء مختلفة فضائيًّا من الموضوع.

أو

كلُّ شَيءٍ باطِل

لكننا حينئذٍ نكون أمام واحد من الاختيارين. فإما أن يكون المسند إليه يحيل في الحقيقة على عالم خاص وليس على كُلِّيَّة مطلقة، أي يحيل على عالمنا هذا مثلاً، وحينئذٍ يكون معارضاً لعالم آخر حيث لا يكون المسند صادقاً. كأن يتعلَّق الأمر بهذا العالمِ الذي يَتَحَدَّثُ عنه كِيرْكغَاردْ قائلاً: "الزَّمَنُ لا يَحدُثُ". وإما أن يكون المسند إليه يحيل بالفعل على **الكُلّ العَظِيم** بدون أي تحديد؛ لكننا نستطيع أن نتساءل حينئذٍ عمّا إذا كانت هذه الجمل منتسبة إلى الكلام غير الشعري. أليس مما يحمل دلالة أن تكون الجملتان المطروحتان مقتبستين من قصائد شعريّة. الأولى مقتبسة من هِيغو:

يُشَكُّ

في اللَّيْل...

أستَمِع:

كلُّ شيْءٍ يفْلِت،

كلُّ شيْءٍ عَابِر؛

المكان

يمحُو

الضَّجِيج

والثانية مقتبسة من **العهد القديم**:

باطل الأبَاطِيل، يقول الحكيم، كلُّ شَيءٍ باطل

إن غير المدرَك ليس عصيًّا على الوصف، فإذا كانت الكُلِّيَّة موجودةً، فإن هناك وسيلة للتعبير عنها، وهذه الوسيلة هي الشعر.

* * *

توجد في الكلام النحوي جمل دون مسند إليه. ومن هذا القبيل ما يسميه النحو التقليدي الجُمَلَ "غير المشخصة" il pleut و il fait chaud إلخ. والحال أن المسند إليه يكشف، بالضبط في مثل هذه الحالات، عن وظيفته بغيابه نفسه. وعلى العموم، فإن هذه الجملَ هي في الواقع مخصصةٌ للتعبير عن الظواهر المناخية. وهي نفسها تكون ظواهر تجربة عامة. إن الإحالة في il fait très chaud بالتعارض مع **هذَا ساخِنٌ** هي الحيّز الجامع، "الطقس" بالمعنى العادي للكلمة، الذي بواسطته يشير بدون حدّ إلى الحيّز الشامل. إن لفظ **il** إما أنه، هنا، ضميرٌ زائفٌ، وهو الذي تستغني عنه، من الجهة الأخرى، اللغة اللاتينية **(pluit = il pleut)**، وإما أنه ضميرٌ حقيقيٌّ، وحينئذٍ لا يكون عائداً على فرد مُحَدَّدٍ لكنه يعود على كُلِّيَّةِ العالمِ. وعلى أقل تقدير يُحِيلُ على كليّته المكانيةِ، التي تحصرها العلامة الصرفية flexion الفعليّة في الزمان. ومما يحمل دلالةً أن نفس الكلمة في الفرنسية تشير إلى الزمانية وإلى الطقس. إن حال الجو الحاصل حدَثٌ، وبوصفه كذلك، فهو محصور في الزمن إلّا أنه حدث شامل، غيرُ محدّد في المكان. وإن شرح عبارة مثل il pleut ليس هو "المطر يهطل" كما يريد ذلك بُوسْتَالْ Postal الذي يشتق العبارة من "المطر" + "الفعل المناخي"(35) وإنما هو شيء آخر من قبيل **العَالَمُ مُمْطِرٌ**.

هناك نمط آخرُ من الجمل دون مسند إليه، وهي جمل "التعجب" (آه. آ. آي. الإله الطيِّب. إلخ). لم يعرفِ النحوُ التقليديُّ معالجتَها أبداً. ومن وجهة نظرٍ دلاليّةٍ، تُعْتَبَرُ هذه الجملُ عموماً، إلى جانب النُّدبَة التي تتقاسم معها العلامة الإملائية المسماة نقطةَ التعجبَ، عباراتٍ خاصةً بالانفعال. يقول غْرِيبِيسْ: "إنَّ التعجُّبَ هوَ نوعٌ منَ الصُّراخِ الذِي يقذفُ به الخِطابُ للتعبيرِ عنْ حَركةِ النَّفسِ"(36). ويربطها يَاكُبْسُونْ بما يسمّيه "الوظيفة الانْفعَالِيةِ" للكلام. وفي كل الأحوال، وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، فإن الانفعال يمكن التعبير عنه بجملة نحوية. ولنتناولْ العبارتين الآتيتين.

---

(35) ينظر: N. Ruwet, *Introduction à la grammaire générative*, p.412

(36) *Le Bon Usage*, p.1002.

1) !Aie آي!

2) أنا متألم.

فما هو الفرق بينهما؟

إنهما تبدوان، من وجهة نظر دلاليّة، متماثلتين؛ وهما معاً تصفان نفسَ التجربةِ. ويمكن تفسيرهما بجملة من قبيل: "إن تجربة المتحدث موصوفة بالألم"[37]. إلّا أن المِيتَاكَلامَ مخْدوعٌ بنحويّتِهِ. هذا التفسير لا ينطبق إلّا على 2). ففي **أنَا متألم** نجد المسند يحيل بوضوح على تجربة معيّنة، وهي تجربة المتكلم، بالتعارض مع تجربة كُلِّية تشكل جزءاً منها. إن المسند إليه "أنا" "je" يتعارض مع "لا أنا" (**أنت** أو **هو**)؛ وهذا يقصي، بفضل مبدإ التحديد، لا_أنا، وبفضل مبدإ النفي يسند إليه المسند المعارض. فـ **أنا متألمٌ** تتعارض مع **أنتَ لستَ مُتألماً** أو **هُو ليسَ متألماً** (إنه يكفي، لأجل الكشف الواضحِ عن النفيِ، تشغيلُ الأداة لإبراز الذات. أنا الذي أتألم تعني: أنا الذي أتألم **وليسَ أنتَ**). وعلى العكس من ذلك فإن **آي!** !Aie لا تتضمّن أي حدٍّ من هذا القبيل. إن التعجب مسندٌ بدون مسندٍ إليهِ. ولهذا الاعتبار فإنه مسند إلى التجربة الكُلِّيَّة. وبدون شك فإنه في السياق العاديِّ، يعرف السامع معرفة جيدة أن العبارة تَصْدُرُ عن متحدث وأنها لا تعبّر إلّا عن تجربة. إلّا أنه يُقلّص بهذا العمل بشكل منعكس، معنى التعجب. ومن وجهة نظر ظَاهِرَاتِيَّة فإن المتحدثَ لا ينجز هذا الاختزالَ. إن الألم المُعبّر عنه ليس أَلَمَهُ. وبدون شك فإن !Aie ليس مستعملاً في العادة، كما يدقق غْرِيبِيسْ، إلّا لأجل التعبير عن ألمٍ فِزْيَائِي محصور مكانيًّا عامةً، أي إنه محصور في جزء من الحيّز الجسدي. لكنْ لنفترض أن هذه التجربة نفسها تترجم الألَمَ المسمَّى "معنوياً" الألمَ الذي هو ألم عاطفيٌّ منتشر وغيرُ محصورٍ مكانيًّا[38]، وحينئذٍ فإن ما تصفه هو تجربةٌ كُلِّيَّةٌ.

إن سيكولوجية الانفعال تسمح بهذه القراءة. لقد كَشَفَتْ عن أن الانفعال يترجم

---

(37) فلنبعد، لأجل التبسيط الملحوظة «التجربة الحاضرة» التي تدرجها لاحقةُ [أو علامةُ] الفعليّةِ.

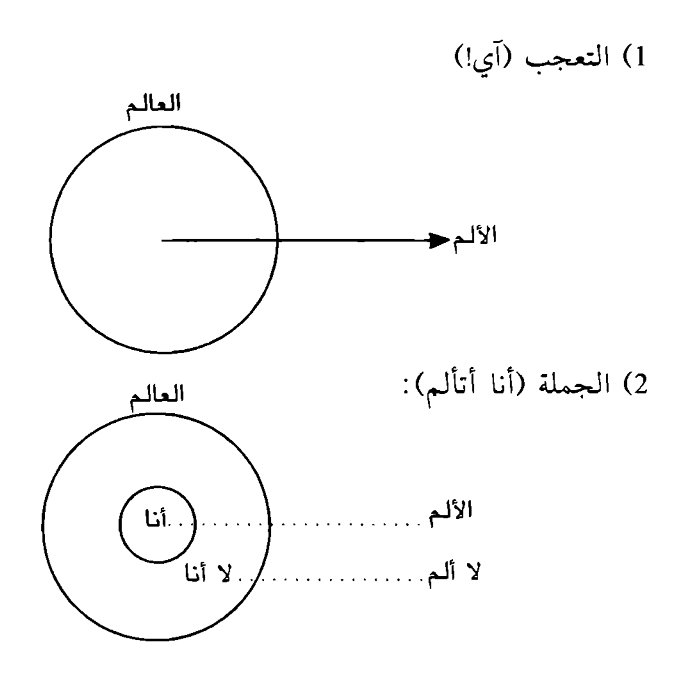
(38) إن الجملة المناسبة قد تكون هي «أنا أتألم».

بواسطة تبسيط للحقل الظَّاهِرِيِّ. هو نوع من تعميم الدلالات الموجَبةِ والسالِبةِ التي تؤدي إلى انسجام المكان بإلغاء الفوارق. وهكذا فإن الغَمَّ ليس هو الخوف من هذا الشيء المعيَّنِ الواقعِ في هذا المكانِ، لكنه خوف العالم، إنه حصارُ المكان الكليِّ بدلالة الخطر [الترجمة الإسبانية تقول: "بإحساس الخطر" فتعوضsignification بـ sensación]. يوجد إذن نمطان من التجربة مختلفان بنيوياً. أحدهما "تجربة تحليلية"(39) حيث يحتفظ كل جزء من أجزائها بهويته وقيمته الخاصة، وذلك بالتعارض مع ما يحيط بها، والآخر هو التجربة "المختلطة" حيث تذوب البِنياتُ الفارقةُ لأجل فسح المكان أمام مكان منسجم متصف بدلالة وحيدة.

يستجيب لهذَيْن القطبَيْن من التجربة نمطان من العبارةِ المدروسان هُنَا. إن التعجب قول إسناديٌّ خالصٌ. المسند إليه يتساوى، بغيابه نفسه، مع العالمِ في هذه العبارةِ التعجبية. آي! Aie! تقول الألَمَ لكن لا تسنده إلى حَيِّزٍ محددٍ من العالم، وبسبب هذا، فإنها تقول ألَمَ العالمِ في كليَّتِهِ. إن تفسيرَ مثلِ هذه العبارة ليس هُو **أنَا أتَعذَّبُ**، لكن، **كُلُّ شيءٍ هوَ ألم**. وعلى العكس من ذلك، فإن الجملة [أو القضية] بإحالتها المسندَ على **أنا** تنفيه عن **لا_أنا** وتفترض، نتيجة ذلك، عالماً هو في الآن نفسه ألمٌ وغير ألمٍ.

ليس الفرق بين هاتين العبارتين وصفياً إذن، لكنه مرجعيٌّ. وهو لا ينصَبُّ على محتوى الوصف لكنه ينصَبّ، إذا جاز القول، على امتداده. إنه ليس كيفيّاً لكنه كميٌّ. إنها تقع على المستوى المَاصَدَقِي وحدَه. وهذا ما نستطيع الكشف عنه بصياغته صوريًّا بما يلي:

(39) حسب عبارة P. Guillaume, *Psychologie de la forme*، ص121، التي يقترضها هو نفسه من Gelb et Goldstein غِيلْبْ وغولْدسْتاينْ.



تكشف هذه الصياغةُ الصوريةُ عن فارق بين مكانين. أحدهما مَكَانٌ موحد، والآخر مَكَانٌ مُمَيَّزٌ. إنه إذا جاز القول مكان تَعارُضيٌّ حيث كل محتوى لا يُطرح إلّا في علاقة ضرورية مع نفيه الخاص. ليست مثل هذه البِنْيَةُ الثنائية للمكان مجردَ فعلٍ لغويٍّ. إنها تعكس بِنْيَةَ الحقل الظَّاهِرِيِّ. وهذا يمكن أن يسمح بنقل النموذج [أي النموذج النظري المعروض في هذا الكتاب]، كما سنرى ذلك لاحقاً، إلى المجال غير اللغوي.

ليسَ التعجبُ هو الشعرُ، إلّا أنه نموذجه البنيوي. لقد حدس مِيرْلوُ-بُونْتِي هذا الأمر. يقول: "يتميّز الشعر عن الصُراخِ، لأن الصراخَ يستعمل جسدَنا تماماً كما سلّمتنا الطبيعة إياه، أي باعتباره فقيراً في أدوات التعبير، في حين أن الشعر يستخدم الكلام. . . "[40]. يستخدم الشعر نفس المسندات التي يستخدمها الكلام غير الشعري. إنه يقول، مثلَهُ، إن الأشياء هي كبيرةٌ أو هي صغيرةٌ، بيضاءُ أو سوداءُ، ساخنةٌ أو باردةٌ. إلّا أنه يجعل من كل واحد من هذه الألفاظ صَرْخَةً. إن طبيعة الشعر صُراخِيَّةٌ، وإنه يكفي أن نصغي لكي نسمع في صوت القائل،

(40) *Phénoménologie de la perception*, p.176.

الصدى المحبوس للصُّراخِ الكامن. يعبّر الصُّراخُ، كما يقال لنا، عن أعلى درجة المسند المتضمّن فيه[41]. إلّا أن هناك شرطاً ضرورياً. ينبغي للمسند أن يشير إلى عظمةٍ مَا. نستطيع أن نكتب: **هَذَا جَمِيلٌ!** بعلامة تعجب وذلك حين يكون الجمال متغيّراً بالإمْكانِ التعبيرُ عن درجتِه العُليَا. إلّا أن عبارة مثل: زهرة! تغيّر التعجبُ السجلَّ. إنه يكتسب قيمة إيحاءٍ تلفظيٍّ. إنها تعبّر عن موقف المتحدث، والدهشة والفرحة والسخط، أمام الشيء المشار إليه. إلّا أن الشاعر، كما سيقال ذلك، لا يريد أن يعبّر عن شيء من هذا القبيل. إن ما يريد التعبير عنه هو جوهر الزهرة نفسها، "الزَّهْرِيَّة" التِي هيَ نفسُهَا وفي مَعنى واحدٍ، الدرجةُ العليَا لكُلِّ الزُّهورِ. إنه لا يستطيع إذن أن يكْتَفِيَ بالتعجبِ وإن كان الشعر يستعمله بكثرة، فإنه يستطيع تجاهله. لكي يعبّر الشعر عن الزَّهْرِيَّةِ في درجتهَا العليَا، يكفيه كَبْحُ هذا النفيِ الذي يحاصرُ الجملةَ النحويةَ.

ينبغي أن يتمكن من قول **الزَّهْرَة** بدون الإيماء في نفس الوقت بـ لَا ـ زَهْرَة التي يُثبت المبدأ البنيوي ضرورتها. ينبغي له أن ينتزع ما يريد وصفَهُ من المكان بوصفه موضعَ التغيّر وتراكم النفي، كما هو حاصل في **بجعة** مَالَارْمِيه التي يقول فيها:

كلُّ عنُقِها تُحرِّك عَبرَ المَكانِ هذا الاحْتضَارَ

الأبيضَ الهَالِكَ للطَّائِرِ الذِي يَرْفُضُهُ

إن للشاعر هدفاً واحداً هو إنشاءُ عالمِ عديمِ المكانِ وعديمِ الزمانِ، حيث كل شيء مقدمٌ ككُلِّيَّةٍ نهائيةٍ: الشيءُ، دونَ خارجٍ، والحدثُ، دون سوابقَ أو لواحقَ. ولهذه الغاية الوحيدة تتشكل، كما سنحاول الآن أن نبيّنَ ذلك، استراتيجيةُ الصورة بوصفها نفياً للنفيِ.

(41) J. C. Milner, *De la syntaxe à l'interprétation*,, ch. vii 41.

الفصل الثاني

الإطْـلاق

حينما يحدَّدُ الشعر باعتباره نسقاً من الانْزِيَاحاتِ فإنه يبدو نفياً خالصاً وتفكيكاً لبِنْيَةِ الكلام نفسِها. إلّا أنه إذا كان اللاشعر هو الذي يتشكل بوصفه نفياً للشعر ذاته، فحينئذٍ سينعكس المظهر. تعيد الاستراتيجية الانْزِيَاحيّة، بوصفها نفياً للنفيِ، الكلامَ إلى وضعه الممتلئِ. وهذا التحديد يمكن الآن أن يصاغ بالشكل الآتي: إن الشعر كلام بدون نفيٍ، ليس للشعر نقيضٌ. إنه بهذا الاعتبار أداة إطْلاقِ المعنىَ. ففي الجملةِ النحوية يَحصِر المسندُ إليهِ الإسناد في جزءٍ فقطُّ من عالم الخطاب.

ع = خ + خ′

وفي الجملة الشعريّة يتساوى المسند إليه، بفضل هدم البِنْيَةِ التعارضية، مع عالمِ الخطابِ:

ع = خ

والمؤسف أن كلمة "مُطْلَقٌ" قد اكتسبت من سياقها السياسي إيحاءً قدحيًّا. وفي الحقيقة فإن هذه الكلمة تحدِّد بشكل مناسب جوهر الشعر. إنَّهُ كَلامٌ مُطلَقٌ.

ينبغي أن نفكِّكَ الآلياتِ التي يدفع الانْزِيَاح بواسطتها النفيَ التكميليَّ خارج الحقلِ الدلالي. قد تكون البرهنة غيرَ مجدية إذا كنا نتوسلُ بمبدإٍ عامٍّ للنَّقل الانْزِيَاحيِّ القائل بأنه إذا كانت جملة ما منزاحة فإن الجملةَ التكميلية هي بالضرورة منزاحةٌ. وإذا كان خ جملة و خ′ جملة تكميلية، وإذا كان الانْزِيَاح مُعْلماً بنجمةٍ، فإن هذا المبدأ يمكن أن يُصاغ بالشكل التالي:

*خ ← *خ′

إلّا أن مثل هذا المبدإ ليس بديهياً، بالخصوص فيما يتعلّق بالنفي التركيبي. وفوق ذلك فقد نميل بشكل حدسيٍّ إلى نقيض ذلك. إنه يكفي، حسب ما يظهر، تطبيقُ مبدإِ الثالث المرفوع. فإذا كان نفيُ جملة خاطئةٍ صادقاً بالضرورة، فإنه يبدو بالمقابل أن نفي جملة منزاحة هو بالضرورة غير منزاح. فإذا كانت جملة:

قَيصرُ هوَ عَددٌ بسِيطٌ (كَارْنَابْ Carnap)

هي جملة منزاحة ألّا يكون مقبولاً الاستنتاج أن الجملة:

لَيسَ قيصرُ عَدداً بسِيطاً

هي جملة غير منزاحة؟ إن هذا كما سنرى، استنتاجٌ غيرُ مقبولٍ. ومع ذلك يظل مبدأنا في حاجة إلى إقامته على أساس. وهذا ما لا يمكن إنجازه بشكل من الأشكال إلّا استقرائياً، بتَبْيَانِ صلاحيّته بصدد كل نمطٍ من الصور الملاحَظة تجريبياً في الشعر. وسنحتفظ، على سبيل التفضيل، بنفس نموذج العبارة (المُركَّب النعتي) كما سنحتفظ، إذا أمكن، بنفس ذلك النموذج على المستويات الثلاثة: الدلالي والتركيبي والصوتيِّ، وبنفس الأمثلة التي سبق تحليلها في **بِنْيَةِ اللغة الشعريّة**. إن الأمور مختلفة على المستوى الصوتي، فنَفْيُ الانْزِيَاح ليس مُنْزَاحاً لكن النتيجة تظلّ مع ذلك هي نفسُها.

فلنبدأ بنمط الانْزِيَاح الأغنى شعريّةً ذلك الذي أطلقنا عليه تسميةَ "المُنَافَرَة". إن النعت يكون "مُنَافِراً" حينما لا يتطابق دلاليًا مع الاسم. مثال ذلك **آذَان زَرْقَاء** و **اخْتِضَارُ أَبْيَضُ** أو **شذىً أسودُ**. وسنقتصر هنا على صفات اللون. ليست المُنَافَرَة إلّا تخصيصاً لـ "الشُّذوذِ الدَّلالِيِّ" وهي الظاهرة التي يفسرها كاتْزْ وفُودُورْ بخرق "سماتِ الاختيارِ" الملازمة لكل وحدة مُعْجَمِيّة. وسنتبنى هنا، إلى جانب الدلالة التوليدية، تأويلاً قائماً على مفهوم الاقتضاء. فلنذكِّر بدءاً بما ينبغي أن يفهم من هذا المصطلح. وإذا اتخذنا كمثالٍ القولة المشهورة لكُولِينْغُوُودْ Collingwood:

كَفَّ س عنْ ضَربِ زَوْجتِهِ

فإننا نستطيع أن نميّز في هذه الجملة إثْباتَينِ مختلفينِ:

1) **لا يَضربُ س زَوْجتَهُ**

2) **ضَربَ س زَوْجتَهُ.**

إذ إننا لا نستطيع بالتحديد أن نكفَّ عن الإقدام على فعلٍ إلّا إذا كنا قد فعلناه.

وإذا عمدنا الآن إلى نفيِ الجملة المطروحة:

لَمْ يَكفَّ س عنْ ضَربِ زوْجتِهِ

فسيبدو لنا أن النفي يمس 1) ولا يمس 2). فإذا لم يكن س قد كفَّ عن ضرب زوجته فحينئذٍ سيكون خاطئاً أنه لا يضربها الآن، لكنه سيظلّ صحيحاً أنه قد ضربها في السابق. سنسمي 1) المعطى و 2) المقتضى. ونستطيع، انطلاقاً من اختبار النفي أن نضع للاقتضاء هذا التحديد الذي هو تحديد سْتْرَاوْسَنْ Strawson: "إن عبارة أ تقتضي عبارة ب إذا كانت، وإذا كانت فقط، لكي يكون أ صادقاً أو كاذباً عن شيء ما س، ينبغي لـ ب أن يكون صادقاً عن س". وكتب سيرْلْ Searle شارحاً هذا التحديدَ قائلاً: "يوجد، بالارتباط مع مفهومِ مسندٍ مَا معطى، مفهومُ الفئات أو أنماط الأشياء التي قد يكون لها هذا المسند صادقاً أو كاذباً. وعلى سبيل المثال: فإنه بالتطابق مع المسند **أحمر** يوجد مفهوم الأشياء الملوّنة بلون ما (والتي يمكن أن تكون ملوّنة). **أحمر** لا يمكن أن يسند إلّا إلى الأشياء الملوّنة بلونٍ ما، أو التي يمكن أن تتلوّن بلونٍ ما. إننا نستطيع (بطريقة صادقة أو كاذبة) أن نسند لفظ **أحمر** إلى النوافذ، لكن لا نستطيع أن نسندَهُ إلى الأعدادِ البسيطةِ. وقد نستطيع أن نصوغ هذه الفكرة فنقول إن **أحمر** يقتضي "**ملوّن بلونٍ ما**..."[1]. يفصِّل هذا الاقتباس القاعدة الخامسة لـ "فعل الإسناد" الذي يصوغه المؤلف بالشكل التالي: «ينتمي **س** إلى فئة ما أو نمط ما، بحيث أنه ممكن منطقياً أن يكون **خ** صادقاً أو كاذباً عن **س**". ويمكن حينئذٍ أن نتساءل عن كيفيّة تشخيص الفئة أو النمط الذي ينبغي أن ينتسب إليه الشيءُ لكي يمكن للمسند **هو أحمر** أن يسند إليه إسناداً منطقياً. فهل سنقول إن الأمرَ يتعلَّق بفئةِ "مادي"؟ لكن توجد أشياءُ ماديةٌ غير ملوّنةٍ مثل الإلِكتْرونَات أو الريح وهذا ما يجعل من **ريح سوداء**

(1) *Ouvrage cité*, p.176.

(مَالَارْمِيه) عبارةً غير مقبولة دلاليًّا. فهل يمكن حينئذٍ أن نتوقف عند فئة من قبيل "مرئي" مع افتراض توفر هذه الفئة نفسها على سطحٍ عاكسٍ للضوءِ؟ ومهما كان الأمر، فإننا نشدّد على كون الشعريّة غيرَ مؤهلة لحلٍ مثل هذه المشاكل. ويكفيها القبول، اعتماداً على الحدس، بأنَّ عبارة **الأعْدَاد البَسِيطَة حَمرَاء** جملة شاذة دلاليًّا. وهناك أيضاً جملة **آذَان زَرْقَاء**. إن لكلمة آذان معنيين 1) الصلاة، 2) صوت الأجراس. ويبيّن السياق:

وَمنَ المعْدنِ الحيِّ يخرجُ فِي آذَان زَرْقَاء

أن الأمر يتعلَّق بأصوات الأجراسِ، وهذه الأصوات لا تندرج كما هو واضحٌ في فئة الأشياء المرئيةِ أو القابلةِ لكي تكون متلوّنةً. إن العبارةَ هي إذن منحرفةٌ دلاليًّا، إذ إن ما تقتضيه ـ الأصوات مرئية ـ كاذبٌ.

إن الُّلجوءَ إلى مفهوم الاقتضاءِ يوفر، في نظرنا، لأجل الإحاطة بالشذوذ الدلالي، امتيازاً مهماً. يمكن للشذوذ أن يُدرسَ بوصفه تناقضاً بين "المُعطَى" وبين "المُقتضَى". فجملة **آذَان زَرْقَاء** شاذة لأن ما هو مُعطى فيها يناقض "المُقتضى"، **مرئي**. والحال أنه بفضل مبدإ سْتْرَاوْسَنْ فإن نفس التناقض يظلّ قائماً حينما نعوّض **أَزْرَق** بنفيِهِ:

- سواءٌ كان مُعْجَمِيًّا: **الآذَان حمْرَاءُ** (أو صفراءُ أو خضراءُ إلخ.)،
- أم كان نحوياً: **الآذانُ ليْستْ زَرقاءَ**.

إن التناقض واضح في الحالة الأولى. وهو أقل وضوحاً في الحالة الثانية. فالجملة **الآذانُ ليْستْ زَرقاءَ** يمكن بالنظر إليها من وجهة نظر حرفية أن تبدو صادقةً. والواقع أنها ليست كذلك إلّا إذا أعطينا للنفي معنىً مِيتالُغَوِياً من قبيل: إنه لا يمكن أن نطبّق المسند **زرقاء** على المسند إليه **الآذان**. إلّا أن النفي بمعناه اللغوي، يقبل، بفضل تحديد الاقتضاء نفسه، المُقتضى. فأن نقول عن شيء ما إنه غير ملوّن بهذا اللون المعيّن، يعني أن له لوناً ما، وأن الآذان **لهَا لونٌ ما** هي جملة شاذة.

ومن هنا فان المبدأ *خ ⟵ *خ′ قد تمّ اختبار صحته على هذه الحالة من الصور. إن نفي الجملة المنْزاحَةِ هو نفسه مُنْزاحٌ. وينتج عن

ذلك ـ وهذه نقطة أساسيّة ـ أنه على المستوى المتحقق، والمتواجد in praesentia، يفْلِتُ المسند من مبدإ التعارض البنيويِّ. فلأنَّ معارض **أزرق**، **أحمر** مثلاً، ليس قابلاً للتحقق بوصفه مسندَ الآذان، يمكن القول إنه على هذا المستوى لا يكون لـ **أزرق** معارضٌ. إن "الزُّرْقَةَ" تَتساوَى حينئذٍ مع الحقلِ الدلاليِّ لِلَّوْنِ. وكذلك الأمر بالنسبة لمعارِضِي آذان، أي بالنسبة لأصوات الأجراس الأخرى، التي لا يمكنها، لنفس الأسباب أن تقبل صفة اللون بوصفها مسنداً. كلُّ شيء يحصل وكأن الآذَانَ قد كانت صوتَ الجرسِ الوحيدِ وكأنَّ الزُّرْقَةَ هي اللون الوحيد في العالم. إنَّ الإطلاقَ الدلاليَّ هو الذي يجعل إذن من الجملة التعبيرَ عن إطلاقيّةِ العالمِ.

بالإمكان التثبت، في كل الأمثلة، من عمليّة الإطلاق القائمة على نفيِ النَّفْيِ. وهكذا نجد مرة أخرى المثال عند مَالَارْمِيه:

Tout son col secouera cette blanche agonie

كلُّ عنقهِ سَيُزعزِعُ هَذا الاحْتضارَ الأبيضَ

فإذا كان معارض **أبيضَ** هو **أسودُ** فإن هذا **الاحتضارَ الأسودَ** يمثّل نفس الانْزِيَاح ولا يمكنه لهذا السبب أن يتحقق في الخطاب. ولهذا فإن البياضَ يظلّ، وهُوَ متحررٌ من نفيهِ، اللون الوحيد في عالم اللون، ويظلّ كل احتضار، نتيجة ذلك احتضاراً أبيضَ، وكأنَّ كل بياضٍ إنما هو بياض مميتٌ.

ويمكن تطبيق نفس الاستنتاج على النفي التركيبي. ولنقتصر على الملاحظة، إنه ينبغي لأجل نفي النعت تحويلُه إلى الموصول، فـ **آذَان زَرْقَاء** ← **الآذانُ التي هيَ زرقاءُ**، ثم تطبيق التحويل المنفي: **الآذانُ التي ليستْ زرقاءَ**، وهي جملة مُنْزاحَةٌ أيضاً. وهنا نفتح قوساً. إن هذا التحويل المزدوج الذي يتطلبه النعت لأجل الحصول على النفي التركيبي قد يفسر إيحاءَهُ الشعريَّ. وبالنسبة إلى تلك الصفات على الأقل، التي لا يكون لها معارضٌ مُعْجَمِيٌّ، يمكن القول بأنه ينعدم النفي في موقع النعت. قد يكون النعتُ بنفسه هنا مطلقاً، وقد يكون هذا هو سبب التفضيل الذي خصّه به الشعر دائماً.

ويمكن نقل نفس العمليّة بدون تغيير إلى الصفة الخبر. لنتناولْ الجملة:

نيُويُورْك مَدِينةٌ وَاقفةٌ (كُوكْتُو Cocteau)

إنها جملة منزاحة لأن المسند يقتضي **إنساني**. وإذا كان معارضه المُعْجَمِيّ **مسْتَلْقٍ** فإن الجملة التكميلية هي أيضاً منزاحة لنفس السبب، إذ إن لـ **وَاقفَة** و**مُستلقِية** نفس المُقتضى المشترك وهو **إنساني**.

تنتمي كل أمثلة الشذوذ الدلالي التي أتينا على تحليلها إلى هذه الفئةِ من الصور التي يسميها رَادُونْفِيلْيِي Radonvilliers "الصُّورَ المبتكَرةَ" التي تتعارض مع "الصُّورَ المستهلَكَةَ" . إلّا أن هذه الفئة الأخيرة تطرح مشكلة. فحينما يضبط الاستعمال علاقة الدال ـ المدلول يغدو معها إطلاق تسمية صورة على ما هو مستهلكٌ أمراً متناقضاً. فبأي حق نسمي "تَصْويرِيًّا" معنى مندرجاً في الاستعمالِ؟ فلنتناول مثالاً: وليكن **أفْكارٌ سَوداءُ** . إنَّ لكلمةِ أسودَ معنيين، أحدهما، وهو معناها في المثالين **كتابٌ أسودُ** و **ليلةٌ سوداءُ**، يحدّده المُعْجَم بوصفه: "ما يقال عن اللون الأشدّ قتامةً وعن الأشياء التي لها هذا اللون". والمعنى الثاني وهو معنى المثال **أفكار سوداء**، يحدّد بوصفه: "حزين وكئيب" (عن **مُعْجَم بُوتِي لَارُوسْ**). والحقيقة أنه ينبغي أن يقال "مُحزِنٌ" بدل "حَزينٌ" لكن هذا الأمر قليل الأهمية. إن المشكل هو معرفة سبب تسمية المعنى الأول "حرفياً" أو حقيقياً وتسمية المعنى الثاني "تصويرياً". فإذا كان المقياس هو الاستعمال فلماذا هذه المراتبية؟ أليست دِيَاكرونية خالصةً، ولاعتبارها كذلك ألّا تكون غير مميّزة؟ إن العبارة، **أفكار سوداء**، قد لا تشكل حينئذٍ أي درجة من الانْزِيَاح وقد ينبغي أن يصادق عليها باعتبارها مستوفيةً نحوياً. هذا هو التصور الذي تبنَّيْتُه أنا نفسي في **بِنْيَةِ اللغة الشعريّة** وأريد أن أعود إليه الآن. الصورة المستهلكة هي أدنى درجات التصويرية، إلّا أنها ليستِ الدرجةَ الصفر. نتوفر على معيار صلب للانحوية لأن هذا المعيار تركيبيٌّ، والحقيقة أن أسودَ له معنى اللون في كل وظائفه. فباعتباره صفةً يشغل وظيفتين أساسيتين وهما النعت والخبر. والحال أن

لِجاكْ كتابٌ أسْودُ

و

كِتابُ جَاكْ أسْودُ

مقبولتان معاً. وعلى العكس من ذلك فإن :

لِجاكْ أفْكارٌ سَودَاءُ

مقبولة لأنها مستعملة. وعلى العكس من ذلك فإن الجملة:

أفْكارُ جاكْ سَودَاءُ

ليست مستعملة أو هي دون سابقتها بكثير من حيث الاستعمالُ. إن المعنى 1) الحرفيَّ يتمتع بكاملِ الحرية التركيبيّة، والأمر ليس كذلك بالنسبة إلى حالة المعنى 2) التصويري. وقد نستطيع أن نلاحظ أن 1) تقبل الإفراد كما تقبل الجمع، وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى الحالة 2).

لجاكْ فِكرةٌ سَوداءُ

ليس مثالاً رَائجاً. والنتيجة هي أنه يمكن أن نقبل تحديد المعنى الحرفي باعتباره المعنى الذي يظلّ كما هو في كل تَوْزيعَاتِ الكلمة الصرفية ـ التركيبيّة؛ وعلى العكس من ذلك فإن المعنى التصويري هو ذلك الذي لا يوجد إلّا في جزء واحدٍ أو في جزء محصورٍ لصِيَغِهِ أو تَوْزيعَاتِه.

وانطلاقاً من هذا، فإننا نستطيع أن نبلغ إلى النقطة الأساسيّة هنا. الصورة المستهلكة لا تقبل، هي بدورها، النفي. ولهذا فإنها تحتفظ بدرجة معيَّنة من القيمة التصويرية، أي تحتفظ، كما سنرى ذلك لاحقاً، بنمط معيَّن من المعنى. إنها لا تقبل، كما سنبيّن ذلك، النفيَ المُعْجَمِيَّ كما لا تقبل النفيَ التركيبيَّ.

إن **كِتَاب أسْودُ** يعارضه **كِتاب أبْيض** وبدلالته ـ الحرفية ـ على اللون، فلا يوجد لفظٌ يمتنع عن أن نسند إليه بشكل مقبول **أسود** دون إمكان أن نسند إليه أبيض. وعلى العكس من ذلك، فإذا كانت **أفكارٌ سوداءُ** قد اندرجت في الاستعمال فإن **أفكار بيضاءُ** لم يتمّ لها ذلك. وإذا توقفنا، نتيجة لذلك، عند حدود مستوى الاستعمالية، أي عند العباراتِ التي يجدها المتكلمُ في ذاكرته، والتي يفككها المخاطَب بدون صعوبات، فإنه سيكون من حقنا القولُ إنه ما دامت لا توجد على هذا المستوى **أفكارٌ بيضاءُ** فإن مثالَ **أفكارٌ سوداءُ** ليس لها نقيض. وهنا تَتَعطَّلُ البِنْيَةُ التعارضيّةُ. الْمُركَّبُ يرفض الْبَدلَ. ينبغي أن نلاحظ ما يلي: إن الطِّباقَين **أسودُ** و **أبيضُ** يَعرِفانِ، هما معاً، التصويريةَ الاستعماليةَ. لكن لا يَعرِفانها في نفس السياق وليس بنفس المعنى. يقال **ليلةٌ بيضاءُ** لكن العبارة ليست

نفياً لـ **ليلةٌ سوداءُ**. وكذلك فإن homme de peine لا يتعارض مع fille de joie[2].

ندرك الآن إدراكاً واضحاً السمة المميَّزة للتصويرية. ليس الفارق بين **فِكرةٌ حَزينَةٌ** و **فِكرةٌ سودَاءُ** فارقاً بين المجرد والملموس كما كانت تفترض ذلك البلاغة القديمة، إنما الفارق هو بين القابلِ التعارضَ وغيرِ القابلِ للتعارضِ. ما يميّز الفارقَ بين الّلاصُورَة والصورةِ هو قابليةُ التعارضِ، أو هو، إذا جازت العبارة، "قابليةُ النفيِ". نستطيع نفي **الرَّجلُ شِرِّيرٌ** لكن لا نستطيع نفي **الرَّجُلُ ثَعْلَبٌ** إذ إنه لا يوجد حيوان يرمز إلى الطيبة كما يرمز الثعلبُ إلى الشر.

وبالنسبة لما يتعلّق بالنفي التركيبي، فإن البرهان هو أقل وضوحاً. لكنه يظلّ مع ذلك مقنعاً. إن جملة من قبيل، **س له أفْكارٌ سَودَاءُ**، تظلّ مستعملة إلّا أن نفيها لا يكون كذلك: **ليس لـ س أفْكارٌ سَودَاءُ**. إن جملة من هذا القبيل لو وجدت قد لا تستطيع الاشتغال إلّا بوصفها نفيَ العبارة الموجبة التي تطابقها. وكذلك الأمر بالنسبة إلى **س ليْسَ ثَعْلباً** فهي جملة لا نستطيع أن نتخيلها إلّا بصعوبة في فمِ متكلمٍ مَا إلّا لأجل نفي نفس العبارة في صيغتها المثبتة.

الصور المستعملة هي إذن شاذة ولا نستطيع النظر إليها باعتبارها ليست صوراً. لكن ينبغي حينئذٍ أن نميّز درجات الانْزِيَاح وألا ننظر إلى الصورة المستعملة بوصفها درجةَ صفر لكنها درجةٌ دنيا في سُلّم التصويرية. وهذا ما يؤكد تجربة النفي. وكما رأينا فإن الصيغة **لَيْسَ لـ س أفْكارٌ سودَاءُ**، يمكن العثور عليها في اللغة، ولو في مرتبة ثانوية. ينبغي أن نستحضر، في هذا المجال وفي كل المجالات التي يكون موضوعها الواقعة الإنسانية، قانونَ الكل أو اللاشيء. توجد، كما يكشف على ذلك تْشُومْسْكِي، درجاتٌ في النحوية التي تطابقها في الترتيب المعكوس، درجات التصويرية. إن الحدس يؤكد هذا. ورغم أن أثر صورة مستعملة مثل **أفْكارٌ سوْداءُ** ليس صفراً، فهو يتمتع بدون شك بقوة أدنى من القوة المترتبة بفضل كفاية الخلق اللغوي الذي يغيّر القواعد والذي لا يتمتع مع

(2) سنبرهن على أن أية قاعدة تعارض لا تتحكم في الاستعمال التصويري لكلمات اللون في هذه العبارات المتداولة: «رؤية حمراء، خوف أزرق، ضحك أصفر، لغة خضراء، اصطناع بسحنة رمادية، رؤية الحياة وردية».

ذلك بضمانة الاستعمال. فلنقارنْ بهذا الشأن العبارةَ:

لِبْيِيرْ أفْكارٌ سَوْداءُ

بـ

والْأفاعِي العِملَاقةُ الَّتِي التَهَمهَا بَقٌّ

تَسْقطُ مِنَ الأشْجارِ المُعْوَجَّةِ بشذىً أسودَ (رَامْبُو)

ومع ذلك، فإن هناك حالاتٍ يكون فيها التأثير منعدماً فعلاً. وهذه هي حال "الصور الميتة" كما يسمّيها بَالِي. مثال ذلك **الشَّمْسُ تَطْلَعُ** أو **هُوَ عُرضَةٌ للخَطَرِ**[3]. لقد كان فُونْتانْيِيه يُطلق تسميةَ "المجاز الضَّرورِي" على هذه العبارات المسماة لازمةً وذلك لعدم وجود لفظ آخرَ للتعبير عن المدلولِ. وباعتبارها كذلك فهي ليست صوراً. والحال أن مثل هذه العبارات تقبل، بدون حصر، النفي. **الشّمسُ لم تنهضْ بعدُ أو هوَ ليسَ عرضةً لخَطرٍ كبيرٍ** هما جملتان مستعملتان شأنهما شأن معارضاتهما. في الإمكان مضاعفة الأمثلة.

يصرّح بَالِي بصدد عبارة **المريضُ متدهورٌ**: "إن هذه الصورة ليست ميتة كما هو الأمر بالنسبة إلى العبارة **قيمةُ النقْدِ تَدهْورتْ**". إلّا أن التفسير الذي يقترحه هو مجردُ مصادرةٍ على المطلوبِ. فهو يقول: "اللوحة المقدمة إلى خيالي في مثال **المريضُ متدهورٌ** مضطربةٌ، إذ إنني لا أتمكن من إعادة بنائها؛ أو إن عديداً من الصور الجنينية تتقدم نحو مركز الوعي دون أن تتمكن أيةُ واحدة منها من بلوغ الغاية، إلّا أنه يحصل شعور غامض بالصورة، إن هناك نوعاً من البقايَا الانفعاليّة التي تنقذ الصورة وتمنعها من الغرق في التجريد"[4]. وحتى لو قبلنا بصلاحيّة هذا الوصف الاسْتبطَانِي يظلّ السؤال قائماً وهو، لماذا يظلّ الأمر كذلك في حالة ولا يكون كذلك في حالة أخرى؟ والحال أن هذا السؤال اللساني بحصر المعنى لا يطرحه بَالِي. إنه يكتفي بتأكيدٍ مجملٍ وهو أن العبارة في **المريضُ متدهورٌ** ليست ميتةً لأنها حيّة سيكولوجيًا. والمثال يظلّ مع ذلك هامًّا. هناك استعمالات لنفس كلمة **تَدَهْوَرَ** بتأثيرين مختلفين، أحدهما ضعيف هنا،

(3) *Traité de stylistique*, 1, p.195.

(4) نفسه، ص194.

والآخر منعدم هناك. فما هو مصدر هذا الاختلاف؟ إن العلاقة مع العبارات التعارضيّة هي هنا مُوَضِّحَةٌ .**إنَّ قيمةَ النقدِ متدهورةٌ** تقبل التعارض المُعْجَمِيّ وهي **قدْ صَعدتْ** وتقبل التعارض التركيبي: **ليستْ متدهورةً**. وخلافاً لذلك نقول ببالغ الصعوبة: **إنَّ المريضَ لمْ يتدهورْ**، ولن نقول أبداً، لأجل التعبير عن كون حالته تتحسن، **إنَّ المريضَ صَاعدٌ**.

يبدو أن النفي المُعْجَمِيّ يلعب دوراً حاسماً إذا لاحظنا أن اللّا ـ صُوَر non-figures تشتغل عموماً بوصفها أزواجاً متعارضةً مثال ذلك:

طلوعُ الشَّمسِ مق. غروب الشَّمسِ

فِكرةٌ ساطعةٌ مق. فِكرةٌ معتِمةٌ

رُوحٌ واسعةٌ مق. رُوحٌ ضَيقةٌ

لونٌ دافئٌ مق. لونٌ باردٌ

وهذا الأمر يسمح بتلطيف التماثل: المعيار = الاستعمال، ويسمح بصياغةِ المبدإِ التالي:

إن الاستعمالية لا يمكنها أن تجعل عبارةً ما عاديةً إلّا إذا كانت تمتد أيضاً إلى نفيهَا. أو بعبارةٍ أخرى، إن عبارةً ما لا تكون مستعملةً تمامَ الاستعمالِ إلّا إذا كان نفيها مستعملاً أيضاً[5].

يمكن، في نهاية المطاف، أن نميّز درجاتٍ في التصويريةِ وذلك بمراعاة مثالين اثنين. الأول، هو وجودُ أو غيابُ سمة واحدة على الأقل مشتركة بين اللفظين المقترنين، وبشكل ثانوي وجود أو غياب الخاصيّة المهيمنة أو غير المهيمنة لهذه الصفة. والثاني، هو الخاصيّة الاستعمالية أو غير الاستعمالية للصُّورَةِ. ويمكن الجمع بين العاملين. ففي مثال **هذَا الرَّجلُ ثعلبٌ** نتوفر على الاستعمالية كما نتوفر على الخاصيّة المشتركة ـ والمهيمنة ـ "مَاكِرٌ". ويمكن هنا، عن حق، تحليل المجاز بوصفه مجازاً مرسلاً حيث يستخدم كلٌّ دلاليٌّ

---

(5) يسمح معيار النفي بإعادة تقويم مفهوم التعدد الدلالي. إن قراراً يمكن أن يكون عادلاً أو غير عادل. والجمع لا يمكن أن يكون غير عادل. من بين معنيي الكلمة، «عادل» و«صحيح»، يظلّ الأول هو المفضل.

للدلالة على الجزءِ[6]. إلّا أنه في الإمكان الفصلُ بينهما. ففي مثال **ليلةٌ بيضاءُ** يصعب العثور في معنى **بيضاء** على شيءٍ متماثلٍ مع "بدونِ نوم"، والاستعمال هو وحده الذي يسمح بتفكيك الرسالة عبر استبدال معنى بآخر. وإذا كانت الصورة تجمع الدرجات العليَا من السُّلَّمَيْنِ، فإن الاستبدال لا يعود ممكناً، وفي نفس الآن يغدو التعارض ممنوعاً. وهنا نكون أمام تصويريةٍ شعريّةٍ.

لقد سبق للبلاغة أن شاهدت هذا الفرق في الدرجة حينما كانت تميّز في الصور بين " القريبة" و"البعيدة"، وذلك لأجل الانتهاء إلى منع الصورِ البعيدةِ. يمكن التمييزُ، من جهةٍ أخرى، بين درجتين من الشذوذِ، وذلك بحسب ما إذا كان التناقض قائماً بين معْطَى وبين مقتضى، مثال: **صَمْتٌ باردٌ** (فِينِي)، أم قائماً بين معطَى ومعطَى، مثال: **صَمْتٌ رَنّان** (خْوَانْ ذيي لاكْرُوثْ). في هذه الحالة الثانية، نتوفرُ على الاستعارة المفارقة oxymore كما نعرفها في البلاغة القديمة، والتي تُمثّل الدرجة القُصْوى للانحراف الدلالي. ولحسن الحظ فإن الشعر لم يَمْتَثِلْ لذلك. لقد استجاب في جملته لتوجيه أَنْدْرِيه بْرُوتُونْ: "وبالنسبة إليَّ، فإنَّ الصورة الأقوى هي تلك التي تمثّل أَوْجَ الاعتباطية". فلنسجل، على الهامش، هذه الخاصيّة الجديدة للصورة، وهي القوة التي سنلتقي بها في الفصل الموالي. ما يهمنا هنا هو أن هذه القوة تابعةٌ حسب بْرُوتُونْ للتقريب "الاعتباطي" بين المدلولين، أي التقريب بين مدلولين لا تجمع بينهما سمةٌ دلاليّةٌ مشتركةٌ. وهذا ما يُعَطِّلُ أية محاولة للاختزال المجازي للشذوذ، ويعطل في نفس الآن صيرورةَ النفيِ التكميليِّ.

سأتناول الآن باختصار الصورةَ التي سبق أن أطلقتُ عليها "الانْقِطَاع"[7]، وهو شكل يتمتع بقرابة مع الشكل السابق. إننا نشير "بالانْقِطَاع" إلى الغياب الظاهري لكل رابط منطقي ـ دلالي بين الألفاظ والمُركَّبات الموصولة. إن تماسكَ نص ما هو مفهوم حدسي غير مطعونٍ فيهِ، إلّا أن الأساس اللغوي لهذا التماسك يطرح مشكلة لم يتمَّ بعدُ حلها. وهذه مسألة لن نطرحها للنقاش هنا. إنه يكفي

(6) أو بعبارةٍ أدق باعتباره تقاطع مجازين مُرسلين حسب تحليل جماعة لِييجْ.
Rhétorique générale, chap. iv.

(7) نظر **بِنْيَةُ اللغة الشعريّة**، الفصل الخامس.

الاعتراف بشرعية الإدراك الحدسي للفارق بين عبارات رَامْبُو الآتية:

* مَلاءَاتٌ سودَاءُ وأرَاغِن
بُرُوقٌ ورَعدٌ
* اصعَدُوا واسْتَدِيرُوا
مياهاً وحزْناً

تبدو العبارتان المشارُ إليهما بنجمة، خلافاً للعبارتين الأخرَيين، غريبتين بعضَ الشيءِ. إنهما تجمعان بواسطة لفظِ الربطِ كلمتَيْنِ تبدو المزاوجة بينهمَا غريبةً. وبدون شك فإن الكلمتين لا تنتميان إلى نفس الفئة الدلاليّةِ، وهذا الأمر يحيلنا على حالة المنُافَرَةِ. يبدو أن علاقة التطابق تقتضي مقولة مشتركةً بين اللفظين اللذين تَجمَع بينهما. ومن هنا نلاحظ غرابة الجملة المعتادة:

* بْيِيرْ أشقرُ وحزينٌ.

وباستعمال مصطلحات غْرِيمَاسْ[8] نقول: إن اللفظين غير "مُتنَاظِرَيْنِ"، إذ يعود أحدهما إلى "البَرَّانِيَّةِ" ويعود الآخر إلى "الجَوَّانِيَّةِ". إن مثل هذه العبارة قد لا تتمكن من اختزال انقطاعها إلّا في صيغة خاصة، ولنقل في صيغة رومانسية شيئاً ما، حيث يحيل اللفظان على البطل الشاب وعلى الجمال الحزين والكئيب. إلّا أن الكلمتين في هذه الحالة قد غيّرتا نمط المعنى، وهذا يحيلنا على مسألة أخرى. في الإمكان التشديد على الانقطاع بوصف نفس بْيِيرْ هذا باعتباره مثلاً أشقرَ ومُتلعْثماً ومَاسُونِيًّا، إن الأثر الناتج بجمعٍ غيرِ متوقعٍ لسمات متنافرةٍ إلى حدٍّ أنها تتقاطع مع الهزلي تقاطعاً واضحاً.

إلّا أنه من الواضح أن العبارةَ المطروحةَ إذا كانت شاذَّةً فإن هذَيْن النفْيَيْنِ شاذَّان هما أيضاً.

بْيِيرْ أسمر وُمسرُورٌ

(8) *Sémantique structurale*, p.106.

و

لَيس بْيِيرْ أشقرَ ولا مَسروراً

إنهما عبارتان منقطعتان أيضاً وهما غيرُ مقبولتين لهذا الاعتبار[9].

وهكذا ففي هذَيْن النمطَيْن من الصور اللذين هما المنافرةُ والانقطاعُ يُبرهن على صحة مبدإ النقل الانْزِيَاحيّ. إن نفي جملةٍ منزاحةٍ هي بدورها منزاحةٌ، وبهذا المعنى فهي غير موجودة. إننا، انطلاقاً من وجهة نظر لسانيةٍ دقيقةٍ، نتمتع بحق الاستنتاج: إن عبارةً منافرةً أو منقطعةً ليس لها نفيٌ. يمكن هنا أن نواجه اعتراضاً، بل يمكننا على الأقل أن نطرح سؤالاً، دون أن نُلزِم النموذجَ [أي نموذَجنَا النَّظَرِيَّ] بتقديم الجواب الذي سيقدّم لاحقاً.

إن السؤال ذو طبيعةٍ نفسيةٍ ـ لسانيةٍ. يتعلّق الأمر بمعرفة ما إذا كانت عبارةٌ ممنوعةٌ عبارةً مستحيلةً. قد يكون، بمعنى ما، من المفارقة إثباتُ ذلك، إذ إن العبارة الشعريّة تبرهن بانْزِيَاحها نفسهِ على إمكان إنتاجها. وإذا وجد المتلقي نفسه أمام **أذَان أزْرَق** فلماذا لا يتمكن من أن يولد اعتماداً على نفس النموذج **أذَان أحْمَر**؟

يبدو أنه يمكن الجواب، بأن العبارتين ليْستا من نفس المستوى؛ إن إحداهما معطاة بشكل ظاهر أمام المتلقي. إن تحققها معطى. والأخرى ينبغي إنتاجها ضمنياً. والفرضيّة هي حينئذٍ أن الكلام الضمني يستجيب ميكانيكياً لقوانين الكلام. وهذه الفرضيّة هي، كما نرى، مربكة قليلاً. وإن أهميتها تتمثّل في كونها تسمح بالانتقال إلى التجريب. فإذا كان النفي الضمني لعبارة معطاة تنتج بوصفها استجابة آليّة لحافز ما، فقد يستطاع حينئذٍ أن نطلب من ذواتٍ ما أن تجيب على الأمر: ما هو نقيض...؟ انطلاقاً من مجموعتين من الحوافز 1) منحرفة 2) غير منحرفة. إن قياس زمن الاستجابة (ز. س.) قد يترجم أكبر أو أصغر إمكانية للجواب والتكهن هو أن ز. س. سيكون أطول بشكل ملحوظ في المجموعة 1

(9) إن رَامْبُو كما بيّنت ذلك في **بِنْيَةِ اللغة الشعريّة**، ص172، هو الذي يبدو أنه قد جعل من التنافر قاعدة اللغة الشعريّة. وذلك ما يؤكده تْزفِيتَانْ تُودُورُوفْ: «**إن التنويرات قد** رفعت الفصل إلى مستوى القاعدة الأساسيّة». *Les Genres du discours*, p.210. ويدعم بهذا الفكرة الأساسيّة المعروضة في **بِنْيَةِ اللغة الشعريّة**، وهي تذهب إلى أن سنن الشعر هو نفي للاشعر.

من المجموعة 2. إذا عمدنا إلى مثال فإنَّ الذواتِ تستجيب حسب الأمر، بشكل أسرع بِـ **كتابٌ أبيضُ** مقابل **كتَابٌ أسودُ** مما يحصل مع **شذى أبيض** مقابل **شذى أسود**[10]، وإن نفس النمط من التجربة قابل للتحقق بصدد أنماط أخرى من الصور المدروسة فيما يلي. إن قيمة (ز. س.) قد يستطيع أن يشكّل، بالإضافة إلى ذلك، قياساً مقَارنياً لمختلف الصور فيما بينها ويمكن أن نختبر صحة الهرمية التي يقيمها الحدس بين طاقاتها الشعريّة النسبية.

* * *

لقد تناولنا بالدراسة نمطاً ثانياً من الصور في **بِنْيَةِ اللغة الشعريّة** تحت تسمية "الحَشْوُ". لنتَنَاوَلْ المركَّبَين النعتيين الآتيين:

اللّازِوَرْدُ الأزْرَقُ

العَتائِقُ العَتِيقَةُ

المقتبسين بالتتابع من المثالين الآتيين:

والفَمُ، محمُومةً ومتلهّفةً إلى لازِوَرْدٍ أزرَقَ (مَالاَرْمِيه)

كلُّهُ ممتلئٌ إنَّهُ مَحْشُوٌّ بِالعَتائِقِ العَتِيقَةِ (رَامْبُو)

إن النعت المنافرَ قد سبقت دراسته بصفته مسنداً. إلّا أننا نعرف أن هذه الوظيفة الكيفيّة خاضعة في حال النعت لوظيفة كميّة تميّزها عن الخبر وعن الاقْتِرانِ apposition. ولْنُذَكِّرْ مرّةً أخرى بذلك. لا تسند الصفة adjectif في موقع نعتي إلّا إلى جزءٍ من مَاصَدقِ الاسْمِ وتحدد لهذا السبب صنفاً فرعياً من الصنف الاسمي. إلّا أنه لكي يحصل هذا ينبغي تَوفُّرُ شرطين دلاليين. ينبغي للصفة أن تنطبق

1) على جزءٍ على الأقلِّ من أفرادِ الصنفِ

2) على جزءٍ على الأكثرِ من أفرادِ هذا الصنفِ

(10) أنا نفسي لم أقم إلّا ببعض الاستطلاعات. ولقد كانت متطابقة مع التوقعات. إلّا أن قيمة هذه النتائج هي مجرد قرينة. ينبغي تناولها من جديد إلّا أن هذا عمل المختصين في مجال تجربة علم النفس اللغوي.

يكون النعت منافراً إذا لم يستجب للشرط 1) (المثلث ذو الأربعة أضلاع). ويكون حشوياً إذا لم يكن يستجيب للشرط 2) (المثلث ذو الثلاثة أضلاع). الْـمُنافَرةُ والْحَشْوُ هما إذن انْزِيَاحانِ معكُوسَا الاتِّجاهِ. النَّعْتُ المنَافِرُ لا ينطبق على أي واحد من المجموعة والْحَشْوِيُّ ينطبق على كل واحدٍ منها. إلّا أن النتيجة المستخلصة هي نفسها: ففي الحالتين تفلت العبارة من مبدإ النفي. لقد رأينا ذلك بالنسبة إلى النمط الأول. فلندرس الآن النمط الثاني.

إن سمةَ **أزْرَقُ** تندرج في تحديد المُعْجَم لكلمة **لازِوْردُ** بوصفها مكوّناً. فإذا استبدلنا اللفظة بتحديدها: **أزْرَقُ جَميلٌ صَافٍ** (P. Robert) فإنَّ العبارة ستصبح: **أزْرَقُ جميلٌ أزْرَقُ صافٍ**، والعبارة حشويةٌ تمامَ الحشْوِ. إن الحشو لهذا الاعتبار لا يحتّم النفي، شأنه في ذلك شأن المنافرة.

فلنقف عند فَحْصِ النفي المُعْجَمِيِّ. ومرّةً أخرى سنعتبر، لأجل التبسيط، **أحْمَر** معارضاً لـ **أزْرَق**. وسيُنتِج الاستبدال

أزْرَقُ جمَيلٌ صَافٍ أحْمَرُ

وسنسقط حينئذٍ على الحالة السابقة. إن نفي الحَشْوِ هو مُنافَرَةٌ. وفيما يتعلّق بالمثال الثاني فإن الحشو صارخ بشكل أقوى بسبب القرابة الصرفية للمكوّنين العَتِيق والعَتَائِق. وكذلك الأمر بالنسبة إلى النفي إذ إن **عَتِيقَة شَابَّة** تكَوِّن استعارةً مفارقةً oxymore **وهي** أقصى أشكال المنافرة.

يسمح الحشو هو الآخر بترتيبه إلى درجات. فالمثالان المشارُ إليهما آنفاً يمثّلان الدرجة العليا. وهذا هو بدون شك سبب عدم العثور عليهما في الشعر الفرنسي إلّا في فترة متأخرة. فلنقتبس من مَالَارْمِيه هذَيْن البيتَيْن:

وقوةُ الصَّمتِ والدَّياجِي السَّودَاء

كلُّ شيْءٍ يعودُ إلَى المَاضِي القَدِيم

حيث نقع على عبارتين نعتيّتين يكرِّر المسند فيهما بالتتابع **سَودَاء** و **قَدِيم** خاصيّةً تحديديةً للمسند إليه **الدَّياجِي والماضي**. ونقتبس من أرَاغُونْ Aragon هذا المثال الجميل: **الوَادِي السَّائِل**.

وعلى العكس من هذا فإذا وُجِدَ النعت الحشوي بكثرة في النصّوص السالفة فإن ذلك لا يكون دوماً في صيغة يمكن اعتبارها درجةً أضعف من الانْزِيَاح. وهكذا في المثال:

الزُّمرُّدةُ الخضراءُ توَّجَتْ رأسَهُ (فيني Vigny)

أو في المثال:

إنَّ الإِمْبَرَاطُورَ الولْهانَ، وهوَ مُنحَنٍ علَيهَا

رَأى فِي عَيْنَيْهَا الوَاسعَتيْنِ والمُمتلِئتَين نقَطاً منْ ذَهبٍ مثل النجومْ

بَحْراً شاسِعاً حيْثُ تفِرُّ السُّفُنْ (حِيرِيدْيَا Heredia)

إننا نستطيع أن نعتبر العبارتين **زُمُرُّدَةٌ خَضْراءُ** و **البَحْرُ الشَّاسِعُ** حشويتين. لكن هل هما حشويتان بنفس القَدْر الذي وجدناه في الأمثلة السالفة؟

هنا يبرز مشكلُ الفارقِ بين ما هو دلاليٌّ وما هو أنْسِكلوبيدِي encyclopédique. ففي داخل هذه الفئات نفسها يمكن أن ندخل لُوَيْناتٍ تمييزيةً. إن اللون الأخضر هو سمة تمييزية للزمردة لأنه يشكل الخاصيّةَ التحديديةَ الوحيدةَ ضمن صنف الأحجار الكريمة.

يصعب تصور فهم معنى الكلمة الفرنسية émeraude إذا لم نكن نعرف أنها تشير إلى حجرة خضراء. وبهذا الاعتبار فإن النفي **زُمُرُّدَةٌ حَمْراءُ** عبارة منحرفة. إلّا أن الشذوذ لا يظلّ واضحاً كما هو الأمر في **لازِوَرْدٌ أحْمَرُ**. إنَّ الاختلاف يقوم بدون شك على كون كلمة "زُمُرُّدَةٌ" تشير إلى شيء ملموس متكوّن من خصائص ثابتةٍ إلّا أنها متنوعة يبدو معها التداعي أمراً محتملاً. ليست زُمردةٌ حمراءُ أمراً مستعصيَ التصورِ، وقد يتوصل في يوم من الأيام إلى اكتشافها كما تم اكتشاف البَجَعةِ السوداءِ. يبدو إذن انحراف العبارة مُعطىً واقعيًّا وليس مُعطىً عقليًّا. ولهذا الاعتبار فإن الانحراف لا يبدو ممنوعاً دلاليًّا. إلّا أن التحليل ينبغي أن يعود إلى هذا المشكل الهام.

فماذا نقول عن شَساعَةِ البحرِ؟ هل هو سمة تحديدية؟ نعم، إذا كان الاتساع هو السمة المميّزة للمتعارضة بين البحر والبحيرة، (توجد بحيرات

مالحة). إلّا أن الاتساع هو مُتَّصِلٌ يصعب أن نضع حدوداً داخلَه. هناك، علاوةً على ذلك، بحيرات (البحيرة الكبرى) أكبر من بعض البحور (البحر الميت). صحيح أن الحشو يتقوى بالاستعمال. **بَحْرٌ شَاسِعٌ** هو عبارة جاهزة استشهد بها غْريبيسْ بوصفها "نعتَ الطبيعةِ". ولم يتمكّن جِيرِيذْيَا من استعماله إلّا بحشره ضمن عبارة منحرفة هي نفسها: toute une mer. وهذا يشكل، من ناحية أخرى، أداةً تصويريةً معممةً. إننا نعثر عليها في مستوى المنافرة.

هناك مثال جميل: **صَوتٌ مِنْ ذَهَب**، وهو عبارة مستهلكة تمّ تجديدها بفضل إضافة صفةٍ منافِرةٍ إلى المكمل.

وفَجأةً تلتَفِتُ نَحْوِي نظْرتُهَا المُؤثرة:

قالَ صَوتُهَا مِنَ الذَّهَبِ الحَيِّ "أيٌّ من أيَّامِكَ كانَ الأجمَلَ"؟(فِرْلِينْ Verlaine)

إن نفس العبارة **صَوتُهُ منَ الذَّهَبِ الحَيِّ** تُراكِمُ صورتين. إلّا أن الأمر يتعلّق بنمطٍ من الحشوِ مختلفٍ عن النمط السابقِ. هناك في الحقيقة نوعان من الحشو النعتي، وذلك بحسب ما إذا كانت الصفة تحدّد فرداً أم أنها تحدّد صنفاً. إن الصنف وحده هو الذي يتوفر على مَاصَدَقٍ قابلٍ للانقسام. الفرد، تَحْديداً، لا يقبل الانقسامَ. وبوصفه كذلك فلا يمكن أن يقبلَ تحديداً ماصَدَقِيًّا إضافياً. فإذا كان مثل هذا التحديد قائماً في النصّ فإنه يصبح لهذا السبب منحرفاً على سبيلِ الحشوِ. تلك هي حالة **صَوْتِهِ**، المخصوص بالفردية المرجعية بفضل الضمير التملكي؛ هنا لا يستطيع المُركَّب النعتي **مِنْ ذَهَبٍ حَيٍّ** أن ينجز وظيفتَهُ الحصريةَ.

وينتمي إلى نفس النوعِ النعتُ المُسمّى في البلاغة القديمة "نعت الطبيعة". ومثال ذلك **أنْدرُومَاكْ ذُو الذِّراعَيْنِ البَيضَاويْنِ** أو "**هِيكتُورْ مُرَوِّضُ الخَيْلِ**. ليس الحشو هنا صادراً عن التكرار غير الممل لنفس السمة في النصّ الهُومِيرِي. إن التكرار، وهذا سنعود إليه، هو حشو مُركَّبي، مختلف عن هذا الذي يبدو منذ تحققه الأول ويتشكل بوصفه انْزِيَاحاً استبدالياً.

يشير اسم العلم إلى فرد معيّن ولا يمكنه بالنتيجة أن يقبل النعت، إلّا إذا كان يسمح بالتوزع حسب البُعد المكاني (أميركا الشمالية مقابل أميركا الجنوبية)، أو يسمح بالتوزع الزماني (روما القديمة مقابل روما الحديثة). إن غياب تَدْمُر حديثة هو الذي يؤكد حشوية النعت **قَدِيمَة** في مثال:

لكنَّ المُجوْهراتِ الضَّائعةِ في تدْمُرَ القَديمَةِ (بُودْلِيرْ)

ونقيس على هذا المثال وحدَه نسبية الانْزِيَاح اعتماداً على المعرفة التي يتوفر عليها القارئ. فهل يمكن هنا أن نقيم الصورة على معرفة مشتركة عند الجماعة اللغوية، كما هو الأمر بالنسبة لحالة **الزُّمرُّدَة الخَضْرَاء**؟ إن القراءة تعود في هذه الحالة إلى نوع من اللهجة الثقافية، وفي نفس الآن فإنها تكشف عن مظهر معين لنحوية الشعر.

يبرز مثل هذا المظهر بشكل أوضح في المثال:

أُوفِيلْيَا البيضاءُ تطْفُو مثلَ زَنْبَقَةٍ كبيرةٍ.

إن الخاصيّة المميّزة لاسم العلم هي قدرته غير المحددة على الاشتراك اللفظي. فلكي يُؤَمَّنَ حشوُ النعت، ينبغي **لأُوفِيلْيَا** أن تشير إلى شخص واحد، وألا تكون هناك **أُوفِيلْيَا السَّوْدَاء** كما توجد **إِيزُولْدْ السَّوْدَاُء** مقابل **إِيزُولْدْ الشَّقْرَاء**. هنا تتدخل ظاهرة التَّنَاصِّ. إن النصّ يحيل على نص آخر. **فهَامْلِتْ** شِيكْسْبِيرْ Shakespeare التي ينبغي للقارئ أن يعرف أنها لا تتضمّن إلّا شخصيّة واحدة تحمل هذا الاسم، وحينئذٍ، وحينئذٍ فقط، توجد التصويريةُ. والواقع أنه يكفي لأجل إدراك ذلك، تصور عالم للخطاب حيث توجد فتاتان بنفس الاسم وبلون مختلف. ومع هذا، فبقَدْر ما لا نجد **لأُوفِيلْيَا البَيْضَاء** في العالم المطروح هنا من معارض بقَدْر ما يكون البياض مطلقاً totalisé في الحقل الدلالي ويصبح بالضبط نعت طبيعة أو نعت جوهر. وكأن البياض يعادل **الأُوفِيليَّة** وأن كل فتاة شابة هي بيضاء، وكل بياض هو عذري. وهذا أثر يأتي لكي يدعم المشبه به في التشبيه، الزَّنْبَقَةُ التي هي الزهرة البيضاء بامتياز. إلّا أن هذا يعني أننا نتناول قبل الأوان المحور المُركَّبي للكلام الشعري.

فلنختتم هذا التحليل لهاتين الصورتين، المنَافَرَة والحَشْو، بهذه الملاحظة. إن الأمثلة المدروسة تنتمي كلها إلى نفس الصيغة، المُركَّب النعتي. إلّا أننا نستطيع إن نعمّم ونبيّن أن ما هو صحيح عن النَّعْتِ فهو صحيح أيضاً عن الخَبَرِ، مع وجود فارقٍ رغم ذلك، بين هاتين الصورتين. إن المنافرة تظلّ في الحقيقة هي نفسها سواءٌ أكانت الصفة في موضع النعت أم كانت في موضع الخبر، إذ إنه لا يكون

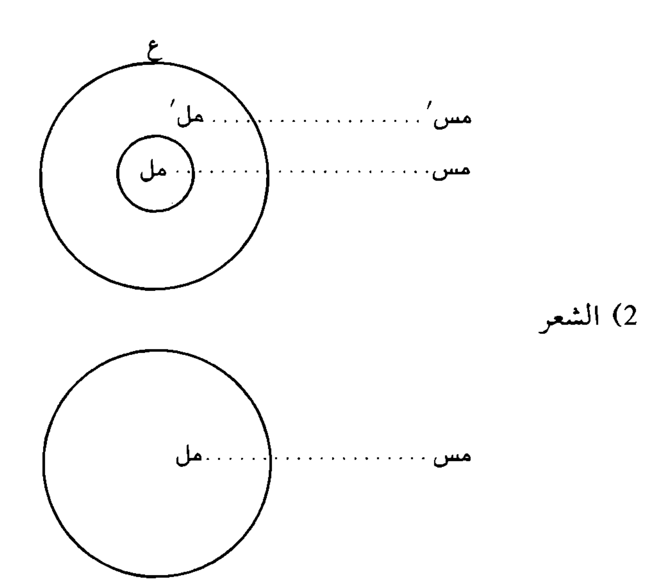
منافراً إلّا في وظيفته المسندية. إن العبارة **هَذَا الشَّذى أسْوَدُ** شاذّة لنفس الأسباب التي تكون عبارة **شَذىً أسْوَدُ** شاذّة وكذلك الأمر بالنسبة لنفي الجملتين معاً. إن **هَذَا الشَّذىً أبْيَضُ** يمثّل نفس النمط من الانْزِيَاح الموجود في **شَذىً أبْيَضُ**.

إن حالة الحشو مختلفة، فالخبر الحشوي ليس منحرفاً لنفس الأسباب التي يكون معها النعت منحرفاً، إذ هناك فارقٌ لغوي جذري بين **الّلازِوَرْد الأزْرَق** **واللازِوَرْد أزْرَق**. ففي الحالة الأولى تتعطل الوظيفة الحصرية للنعت، إذ إن العبارة تشير في نفس الآن إلى الجزء والى الكل. وفي الحالة الثانية لا نلقى شيئاً من هذا القبيل. **اللازِوَرْد أزْرَق** جملة عادية على مستوى الملفوظ ولا يمكن أن تصبح منحرفة إلّا إذا تدخل فعل التلفظ في العمليّة. إن "قانون الإخبارية" الذي يُقصي الدَّوْرَ [أو الطُّوطُولُوجِيَّة] وتحصِيل الحاصِل والحشْو يستهدف التَّلفُّظ. لقد سبق أن رأينا هذا، وسنعود إليه. وهذه مناسبة لتبيان عمومية universalité مبدئنا وتبيان أنه ينطبق أيضاً على هذا المستوى. ويحصل هذا لسبب بديهي وهو أن نَفْيَ حَشْوٍ تَلَفُّظِيٍّ هو بدوره حَشْوِي أيْضاً. إن مثال الدَّوْرَ بالغ الوضوح. فإذا كان أ هو أ دَوْرِيًّا فإن لا ـ أ ليس هو لا ـ أ دَوْرِيٌّ أيضاً. إن نفس القانون الذي يمنع الملفوظ: **المثَلَّثُ ثُلاثِيُّ الأضْلَاعِ** يمنع تكميله بـ **الدَّائِرَة لَيْسَتْ ثُلاثِيَّةَ الأضْلَاعِ**. إن أي واحدة من العبارتين لا تقدم إخباراً، وهما معاً منحرفتان، نتيجة ذلك، لنفس السبب.

إن التطابقَ العميق القائم بين الصورتين قد تمّ اختباره بتكميل نفيهما الواحدِ بعد الآخرَ. والواقع أننا إذا لم نعتبر إلّا صيغتَهما الخارجيّةَ، فإن نفي منافرة نعتية هو حَشْوٌ وإن نفي حشو هو منافرة.

إن الجملة، تَحُلُّ حسب سْتْرَاوْسَنْ توتراً بين عُمومِيَّةِ المْسنَدِ وخُصُوصِيَّةِ المرْجِعِ. وهذا التحليل لا يَصْدُقُ إلّا على الجملة النحوية. أما في الانحراف [أي في الجملة المنحرفة أو المنزاحة] فإنّ التخصيص المرجعي، يظلّ مردوداً، وتستعيد الجملة مجدّداً بُعْدَهَا العَامَّ. وهذا ما يمكن أن نلقي عليه الضوء بواسطة هاتين الخطاطتين الآتيتين:

1) النثر



إنَّ الشِّعْرَ هو إطْلاقُ الإسنَادِ في حِين أنْ النَّثرَ هو تَقسِيمُ الإسْنادِ. تلكَ هيَ السِّمةُ البِنيوِيَّةُ الممَيِّزةُ للفَارقِ بَينَ الشِّعْرِ والنَّثْرِ.

* * *

لقد درسنا في الجزء الأول من هذه الدراسة (**بِنْيَةُ اللغة الشعريّة**، الفصل 10) نمطاً من الصور لم يسبق اكتشافه. يتعلَّق الأمر بهذه الصيغ المسمّاة "إشَارِيَّات" مثل **أنا** و**هنا** و**غداً**، إلخ. تلك التي لا تستطيع أن تنجز الوظيفة المرجعية إلّا بإحالتها هي نفسها على مقام التلفظ. وهذا المقام يوفر في الكلام الشفوي التحقق الفيزيائي للقول. تجب، في الكلام المكتوب، حيث تنعدم هذه القرينة المَقَامِيَّةُ الإشَارة إليه بواسطة مُؤشِّراتٍ داخليةٍ في الملفوظ. ومن هذا القبيل تاريخ نص الرسالة أو توقيعه. وإذا انعدمت بدورها هذه المؤشرات فإن الإشَارِيَّةَ تصاب بالعجْزِ المرْجِعِيِّ.

وما دامت أفضل طريقة لدعم صلاحيّة نظريّة ما هي الكشف عن كون الأمثلة المعاكسة ليست في الحقيقة كذلك، فإنني سأختار قصداً عبارتين سبق أن ذُكِرَتَا لي باعتبارهما مثالين عاكسين [أو مفَنِّدَيْنِ]. المثال الأول هو:

اليَوْمَ، مَاتَتْ مَامَا

صحيح أن هذه العبارة تبدو في التحليل الأول بريئةً. قد تكون بالفعل كذلك في تواصل شفوي أو في رسالة مؤرخة وموقعة. إلّا أنها ستفقد في نفس الآن كل خاصيّة أدبية. إن العبارة تمثّل في الواقع الجملة الأولى في رواية **الغريب** لأَلْبِيرْ كَامُو وإثباتها في هذا المكان يجعلها منحرفةً ثلاث مراتٍ.

فلنتغاض عن الصورة القائمة على استعمال الماضي المُركَّب في نص موسومٍ أدبياً. إن الجملة تحتوي بالإضافة إلى ذلك على صورتين اثنتين أخرَيَيْن مرتبطَتين بالإِشَارِيَّتَيْن: **اليَومَ** و**مَامَا**. اللفظان عاجزان عن إنجاز وظيفتهما المرجعية، وذلك عائد إلى عدم تحديد زمن التلفظ وشخصِ المتلفظِ. ونتيجة لهذا فإنه في الإمكان وصفها، بحق، باللانحوية. وفي غياب أيةَ إشارة إلى زمن التلفظ فإن **اليَوْمَ** تشير بشكلٍ متناقض إلى يومٍ بعينه وتشير إلى أي يوم. وكذلك الأمر بالنسبة إلى **مَامَا** وهي أُمّ متحدث غير محدّد، فهي تشير إلى شخصٍ هو في نفس الآن محدَّد وغير محدَّد. هذه الاستراتيجية للغة التي قُصِدَ إلى جعلها استراتيجية شاذّة سعياً إلى الحصول على نفس النتيجة. فلا يمكن أن يُعارَض **اليَوْمَ** بأي يومٍ آخرَ، وكذلك فإن **مَامَا** لا يمكن أن تُعارَض بأية واحدة أخرى. وبهذا فقد تأكدَ إطْلاقُ الإسْنادِ. **اليَوْمَ، مَاتَتْ مَامَا** عبارة تَنْسِبُ في الأحوال الطبيعيّة المسندَ إلى منطقة محدّدة مرّتين زمكانيًّا. وإن غياب المرجع يجعل الحصر المزدوج لاغياً. لقد أخذ الموت الشخص الوحيد في العالم في هذا اليوم الوحيد في العالم.

والمثال الثاني مقتبس من الترجمة الفرنسية لـ **نَشِيد الإِنشَاد** (توراة القُدْسِ)

تَعالَ يَامعْشوقِي

ولْنذهَبْ إلَى الحُقولِ

سَنُمْضِي اللَّيْلةَ فِي الْقُرى.

لقد أشار مُخاطِبِي نفسه، في هذه الحالة، إلى أداة التعريف الـ في المُركَّب **فِي الْقُرَى** بوصفها مصدرَ ما يُسَمِّيه: "أَثَرَ اللَّاتَحَدُّدِ". إن هذه صدفة سعيدة. فاللَّاتَحَدُّدِ هو تسمية أخرى لِما أسميته الإِطْلَاقَ. لكن المهم هنا هو الاعتراف بأن

الأثر المطروح ليس ناتجاً عن أداة التعريف في ذاتها، لكنه ناتج عن استعمالها استعمالاً غيرَ واجبٍ. يكفي لكي نقتنع بذلك أن نعود إلى أية جملة تُستعمل فيها هذه الأداة استعمالاً عادياً. إن الأداة، جنسيّةً كانت أمْ تخصيصيّةً، لا تنتج أي أثر من اللاتحدد، ويكفي لإلغاء هذا الأثر في النصّ المطروح أن ننتج الإحالة المفقودة بالطريقة المطلوبة: **سَنُمْضِي اللَّيْلَةَ فِي قُرىً**. إن الأداة لا تنتج أثرها إلّا في غياب كل إحَالَة سياقِيَّة. وبانعدام لفظ سالف أو لاحق تستطيع الأداة التحديدية بالعلاقة به من إنجاز وظيفتها العَائِدِيَّةِ فإن الأداة التنكيرية هي التي يمكنها أن تأخذ مكانها. إلّا أن الجملة: **سَنُمْضِي اللَّيْلَةَ فِي قُرىً** قد تكون فقدت في نفس الآن الأثر وليس شِعْرَها وحسب.

إن التعارض مُحَدَّد/غَيرُ مُحَدَّد، مسَجَّلٌ بعمق في نحو اللغة الفرنسية في حدود ما يقتضي المسند إليه حضور الأداة. ففي كل مرة يشير فيها المتحدث إلى شخص ما ينبغي له أن يخصص ما إذا كان قابلاً لتحديد الهوية أم أنه لا يقبل ذلك. إن الاستراتيجية الانْحرَافِيَّةَ تكمن في هذه الحالة في تقديم الشيء محدَّداً وغير محدَّد في الآن نفسه. إليكم مثال آخر:

غالباً فوقَ الجَبلِ، وفِي ظِلِّ البلُّوطة القَديمةِ (لاَمارْتِينْ Lamartine)

فما هو الجبل المقصود؟ وما هي البلوطة المقصودة؟ إن السياق لا يقول شيئاً، وأداة التنكير هي التي كان ينبغي أن تمْثُلَ هنا. إنه يكفي إجراء الاستبدال بالطريقة الآتية:

غالباً فوقَ جَبلٍ، وفِي ظِلِّ بلُّوطة قدِيمَة

لكي نقيس بضياع الشعريّة، الفعالية الشعريّة لهذه الأداة[11] article.

إن نفس البَدلِ يتحكم في الفرنسية في نسق الضمائر، التي يخفي تصنيفها

(11) يبدو استخدام المحدِّد للإشارة إلى كيانات غير محدّدة مطّرداً عند رَامْبُو، كما يشير إلى ذلك تُودُورُوفْ: الأحجار النفيسة، الزهور، الشارع الكبير، إلخ. «لا يبدو رَامْبُو منتبهاً لهذا اللاتحديد ويستأنف استعمال أداة التحديد لإدخالها وكأنّ شيئاً لم يكن». نفس المرجع، ص210.

في النحو التقليدي، إلى ضمائر شخصيّة وتملكية وإشارية وتنكيرية، التعارضَ المضمرَ بين المحدَّد وغيرِ المحدَّد، وذلك بحسب ما تحيل الضمائر على طرف محدَّد أم لا. تُستعمل إلى حدّ الابتذال في كتابة الرواية الحديثة صورة تخرق قاعدة هذا النسق: فالحكي يبدأ باستخدام ضمير محدَّد: **هُوَ فَتَحَ الْبَابَ**... إن تحديد الهوية يأتي في العادة لاحقاً إلّا أن الأثر يظلّ قائماً قبل ذلك.

إن مجرد استعمال اسم العلم يمكن أن يكون موضوع استراتيجية تصويرية. إنه المحدِّدُ الممتاز، لكن شريطة أن يكون المرجع معروفاً عند المتلقي. ولانعدام هذا فإنه يكون بحاجة في الكلام المكتوب، إلى سياق يعرض ذلك. "... ففي الرواية يكون اسم الشخصيّة مصحوباً في البداية بتحديده"[12]. إلّا أن القاعدة لا تُحْتَرَمُ إلّا في الرواية التقليدية التي تربط طقوسياً التحقق الأول للاسم بـ"الرسم" الجسدي والمعنوي والاجتماعي:

لقدْ كانَ لأوجِينْ دو رَاسْتنيَاكْ وَجهٌ جنوبِيٌّ تمَاماً ولونٌ أبيضُ وشعرٌ أسودُ وعينانِ زَرقاوَانِ. (بَلْزَاكْ)

إلّا أن الجملة الأولى في **الْوَضْعُ الإنْسَانِيُّ** لمَالرُو Malraux وهي:

هلْ سيحاوُل تْشِينْ أنْ يوقِف النامُوسِية؟

إن التقديم لا يعقب هذا. لقد وُضِعَ للشخصيّة اسمٌ إلّا أنها ظلّت مجهولةً. وكل تصويرية **الإشاريات** كالضمائر وأسماء الأعلام لها هذه الوظيفة وحدها: اختزال المعلوم إلى المجهول. إنها الصيرورة العكسية لتلك الصيرورة التي كان القدماء ينسبونها إلى العلم. وهذا التعارض ليس وليدَ الصدفة. فلكون المرجعِ غيرَ معروف **كما هو**، لا يمكنه أن يتعارض مع مرجع آخرَ. ليس لاسم العلم في هذه الحالة نقيضٌ.

* * *

إن وجود التركيب بوصفه مستوى مستقلًا للكلام هو اليوم موضوع نقاش. فالنحو التحويلي يسلِّم به والدلالة التوليدية تنْفيهِ. وبدون أن نتخذ موقفاً في ما يعود إلى أساس هذا، سنتبنّى الموقف الأول لكون هذا الأمر مريحاً من حيث

(12) J. Dubois, *Ouvrage cité*, p.158.

التصنيف. نحن نحذو بهذا حذو البلاغة القديمة التي كانت تميِّز بين "صور المعنى" (المجازات) وبين "صور التأليف أو التركيب"[13].

ومن بين كل هذه الصور سندرس "القَلْب" أو خرق القاعدة التي تُثَبِّتُ موقع الكلمات في المتوالية الخطية. ففي لغة كالفرنسية يكون هذا الموقع ثابتاً إلزامياً بواسطة القواعد. وهكذا ففي جملة:

Pierre a toujours été mal compris

[لقد كان بييرْ غيرَ مفهومٍ دائماً]

هي جملة نحوية، في حين أن الجملتَيْن:

Pierre a mal été toujours compris

Pierre a été mal toujours compris

[لقد كانَ غيرَ مفهومٍ بيير دائماً]
[لقد كانَ دائماً بيير غيرَ مفهوم]

ليستا كذلك، والفارق ماثل في موقع الظروف[14] adverbes.

لقد درسنا في **بِنْيَةِ اللغة الشعريّة** (الفصل السادس) نمطاً خالصاً من القَلْبِ. وذلك عائد إلى أسباب عمليّةٍ وحسبُ: وهذا النمط المدروس هو الصفة (النعت). صحيح أن القيود التي تتعلَّق بموقع النعت في الفرنسية ليست عامة. هناك من الصفات التي تحتل في العادة موقع الصدارة مثل:

(vieux, beau, long, etc)

وهذه قليلة العدد وهي من بقايا استعمالات لغوية قديمة حيث كان الميلُ

(13) يميّز فُونْتَانْيِيه بين التأليف والتركيب «هناك قواعد عامة للتركيب مشتركة بين كل اللغات، ولا تمنع هذه القواعد العامة أن يكون لكل لغة تأليفها الخاص، والتي تكون في الكثير متعارضة مع تأليفات أخرى». نفس المرجع المشار إليه، ص283. نتساءل عمّا إذا لم يكن يفكر في شيء شبيه بالبِنْيَةِ العميقة والبِنْيَةِ السطحية.

(14) مثال نيكُولا ريفِيتْ، المرجع المذكور، ص196 إن القيد الموضعي وحده يكفي لتمييز صنفين من الظروف adverbes التي كانت إلى حد الآن ملتبسة.

إلى التقديم راجحاً. ويعود بقاء موقعها على قيد الحياة إلى خاصيتها المزدوجة وهي الاختصار والاستعمال. هناك صنف آخرُ من الصفات[15] متأخرة [في الجملة] وتسمح بالقلب، إلّا أنها بقلبها تستبدل معنى بآخر. "ومع أننا غير قادرين على تعيين قاعدة ثابتة تتمتع بقيمة قانون، فإن أغلب هذه الصفات تحتفظ، على ما يبدو، بمعانيها الحقيقية حينما توضع بعد الاسم، وتكتسب معنى مشتقاً أو تصويرياً حينما تتقدمه"[16]. ويمكن أن نبرهن هنا أيضاً بالوقائع التوزيعية. إن كلمة pauvre تعني "قليل الثراء" وذلك بصفتها نعتاً أو خبراً. وهي لا تعني "يَسْتَحِقُّ الشَّفَقَةَ" إلّا في الموقع الأول. نستطيع أن نعتبر إذن التقديم صورة تقوم على الاستعمالِ التركيبِيّ. لكن فلنلاحظ هنا أن التغيير التركيبيَّ يؤدِّي إلى تغيّر دلالي، وهو علامة على الترابط العميق بين المستويين.

وباستثناء ما سبقت الإشارة إليه فإن قاعدة التركيب الفرنسي هو تأخير النعت؛ ويصدق بشكلٍ خاصٍّ على كل الصفات التي تشير إلى الخصائصِ الجسديةِ، مثل صفات اللون. فلن يقبل أي متحدث بالفرنسية، دون أن يندهش، جملة مثل:

elle a mis sa noire robe et ses bleus souliers.

[لَقدْ لَبسَتْ كِسوَتهَا السَّودَاءَ وحِذاءَيْهَا الزَّرْقاوَيْنِ]

والحال أنه في المُدَوَّنة الشعريّة تسير في الاتجاه العكسي. فلنستشهد بأمثلة مَالَارْمِيه هذه:

رِيحٌ سَوداءُ un noir vent

زَوجٌ أَبيَضُ un blanc couple

أَكاذِيبُكَ السَّودَاءُ tes noirs mensonges

سَحابَةٌ بَيضَاءُ une blanche nue

هَذَا الشُّعاعُ الأَبْيَضُ ce blanc flamboiment

فِي آذَان زَرْقَاء en bleus angélus

(15) عدَدُها حوالى أربعون حسب لُو بِيدْوَا Le Bidois، المرجع المذكور، ص82.

(16) لُو بِيدْوَا، المرجع المذكور.

الشرُوقُ الأَحمرُ le rouge lever

السَّيْلُ الأبيَضُ le blanc torrent

ومن هنا تطرح مجدداً مسألة الوظيفة التصويرية. لماذا القلب؟ لأي سبب نتبنّى الترتيب صفة + اسم، حيث تقتضي القاعدة أن يكون الترتيب اسم + صفة؟ يستحضر الدارسون في العادة أسباباً تَطْرِيزِيَّةً. إنه يكفي لكي نقتنع بعكس ذلك استحضار القصيدة المنثورة.

Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes...

[وفِي الفَجرِ، سَندخُل مسلَّحين بصبرٍ متَوقِّدٍ، إلَى المُدنِ الفَاتنةِ...] (رَامْبُو)

هناك حالتان للقلب في هذه الجملة المتخلصة من كل القيود العروضيّة. فلماذا لا يقال:

patience ardente et villes splendides

إننا نحس مباشرة بعد هذا الإجراء بما يَفْقِدُهُ النصّ. إلّا أن هذه الخسارة ينبغي تفسيرها.

يسمح الاستعمال، كما سبق أن ذكرنا، لبعض الصفات بتغيير موضعها مع استبدال المعنى تبعاً لذلك. وهكذا فإن: **un pauvre homme** **[لا تجدي الترجمة هنا]**. ليس هو **un homme pauvre** وكذلك فإن **un sale gosse**. ليس هو **un gosse sale**. إن الصفة متقدمةً تكتسب "معنى تصويرياً" كما يقول النحو، في حين أنها تحتفظ في موضعها العادي بمعناها الحقيقي. يكشف هذا الأمر عن مدى خداع تمييز صور مجازات وصور غير مجازات. إن القلب هو غير المجاز، إذ إنه صورة تركيبيّة. لكنه ما دام يغيّر المعنى فإنه مجاز كذلك. والواقع أن القلب هو، شأنُهُ شأنُ أية صورة، انْزِيَاح ونفيُ للانْزِيَاح معاً.

إلّا أنه ينبغي أن نفسر تغيّر المعنى. يبدو التفسير واضحاً في الشذوذ الدلالي. ينبغي أن نعيد إقامة الملاءمة السياقية. إلّا أنه في حال القلب لا يمكن الاحتفاظ بنفس التفسير. فالتقديم لا يجعل الصفة منافرةً دلاليًا فكيف يمكن حينئذٍ تفسير التغير في المعنى؟ إن النحو حسب علمي، لم يطرح أبداً هذا السؤال.

هناك استثناء مع ذلك إلّا أنه يقف عند حدود دفع المشكلة. فبْيِرْ غِيرُو Pierre Guiraud يُلصق بالاختلاف الموضعي تعارضاً دلاليًا: جنسياً/ تخصيصياً. إنه يقول: "للنعت في موضعه العادي، قيمةٌ كميّة كما قلنا ذلك كثيراً. إنه يحدد نوعاً داخل جنسٍ مَا، وهو يفقد، حينما يتقدم، هذه القيمةَ ويخصص هذه الفئة. إن **un homme grand** [**رَجُلٌ طَوِيلٌ**] يتعارض بقامته مع باقي أعضاء الصنف من الرجال. . .و **un grand homme** هو الفرد الذي تعظم فيه الإنسانية"[17]. إلّا أن هذا التفسير غير كافٍ. إننا نستطيع في الواقع أن نسلم بأنّ الصفة قد وجب عليها تغيير المعنى لأجل تشريف القيمة الجنسية، فما دامت "الإنسانية" هي المخصوصة بالعظمة في **un grand homme** فلا يمكن أن يتعلَّق الأمر إلّا بعظمة معنويّة. ويقدم الكاتب مثالاً آخر: "إن **une blanche colombe** [حَمَامَةٌ بَيضَاءُ] هي حمامة تكون فيها الحَمَامِيَّةُ بَيضَاءَ، وإلى هذا يعود استخلاص القيم الاستعارية الخاصة بالحمامة (الْعِفَّة) وبالبياض (البَراءَة)". (ص112)

إلّا أن هذا التفسير إذا كان صائباً، فإنه يحتاج هو نفسه إلى تفسير. الواضح أن الصفة تكتسب معنى اسْتعَارِيًا، لأنها بالتقديم تكتسب معنى جنسياً. إلّا أن مسألة جوهرية تظلّ مطروحة: لماذا يُكسِبُ التقديمُ الصفةَ هذه القيمة الجنسية بالضبط؟ ذلك هو المشكل الحقيقي الذي تطرحه المسألة الموضوعة للمناقشة، وهي مسألة موضع الصفة في الفرنسية.

ومع ذلك فإن نَمُوذَجَنَا [أي نظريتنا] يوفر تفسيراً ممكناً. إن الفارق بين **un homme pauvre** و **un pauvre homme** يكمن في كلمة واحدة. إن **un homme pauvre** تتعارض مع **un homme riche** في حين أن **un pauvre homme** لا تتعارض مع أي شيء. فإذا كان الاستعمال قد صادق على قلب لفظ من الْبَدَلِ فإنه لم يفعل نفس الشيء مع معارضه. إن **un riche homme** ليست واردة في اللغة. إنه لمن اليسير التأكد من هذه الواقعة بالنسبة للأربعين صفة التي يذكرها النحو. وهكذا فإن **un sale gosse** عبارة مستعملة. في حين أن **un propre gosse** ليست كذلك. إن **un sale gosse** لا تقبل المعارضة. إننا نصادف الظاهرةَ المشارَ إليها بصدد المنافَراتِ

(17) *La Syntaxe du français*, p.111.

المستعملةِ. فحينما يسمح الاستعمال بالربط المنحرف بين الألفاظ فإنه يقيّد على وجه العموم، هذا السماح بحصره في طرف واحد من الْبدلِ. إن المعارض يظلّ ممنوعاً ولا يستطيع بالتالي أن يبلغ إلى التحقق المضمر. وهذه الواقعة تؤكدها الاستعمالات التي تُسْتَثْنَى من هذا القانون.

والواقع أنه إذا كانت الصفات المقدمة في العادة لا تغيّر معناها، أي لا تنتقل من التخصيص إلى التجنيس، فلأن معارضتها هي أيضاً مقدمة في العادة. ومن هذا القبيل **vieil homme** [رجل مسن] التي هي عبارة عادية. لكن **jeune homme** [رجل شاب] هي أيضاً عادية. إن النفي المضمر يقبل إذن التحقق وتحتفظ الصفة بقيمتها التخصيصية. **un vieil homme** هي أيضاً **un homme vieux** في حين أن **un pauvre homme** ليس هو **un homme pauvre**. وهكذا يجد الفارق تفسيره. ففي الحالة الأولى وحدها نجد نفس النموذج التركيبي في الترتيب، صفة + اسم، يقبل التعارض. إن **un vieil homme** يعارضه **un jeune homme** في حين أن **un pauvre homme** لا يعارضه **un riche homme**. إن النفي ممكن في الحالة الأولى ومتعذر في الحالة الثانية. وهذا ما يمكن التثبت من صحته خلال هذه الأمثلة:

grande ville vs petite ville

long terme vs court terme

beau temps vs mauvais temps

[مدِينةٌ كَبيرَةٌ مُقابِلَ مدِينةٌ صغِيرَة

المَدَى البَعيدُ مقابل المَدَى القَريبُ

طَقْسٌ جَميلٌ مقابل طَقسٌ رَديءٌ]

إن هذا المثال الأخير دال فـ **beau** لها ضِدّ هو **laid** [ذَمِيمٌ] إلّا أن **un laid temps** [طَقْسٌ ذَميمٌ] غير مقبول لأسباب تطريزية ما في ذلك شك. ولهذا يغيّر اللفظ نقيضه ويُقبل **mauvais** بوصفه معارضاً. ونفس الظاهرة ملحوظة في المثال الأول. فكلمة **vieux** تتعارض مع **jeune**، إلّا أن هذا اللفظ الأخير لا ينطبق، فيما يبدو، إلّا على الأحياء. إننا لا نقول **un jeune costume** [بِذْلَة شَابَّة]. وهنا أيضاً تغيّر اللغة الْبدلَ وتقدم لـ **un vieux costume** [بِذْلَة عَتيقَة] معارضاً مقبولا هو **un nouveau costume** [بِذْلة جَديدَة]. ليس موضع اللفظ إذن ما هو مميَّز في ذاته،

وإنما المجَمُوعُ التَّعارُضِيُّ. فحينما يسمح الاستعمال للمتعارضين بأن يحتلّا نفس الموقع يختفي أثر المعنى.

إن الصورة التركيبيّة تشتغل إذن على نفس النموذج الذي تشتغل عليه الصورة الدلاليّة. إنها تعطل النفي بوَصْمِهِ باللانحوية. يفلت اللفظ المنحرف من المبدإ التعارضي العام. بل إن تحققاً مبتذلاً مثل **blonds cheveux** **[شقر الشعور]**، إذا استعملنا مثالنا المعهود، يحتفظ بنفاذ معين. وسيحتفظ به ما دام لا يوجد في اللغة **noirs cheveux** **[سَودَاءُ الشُّعُورُ]** كمعارض له. إن الشُّقْرَ يصبح جنسياً. وهو لم يعد لوناً متغيراً وطارئاً وإنما هو لون جوهري للشَّعَرِ. يصبح الخرق التركيبي، بعد أن نفى كل تعارض، المسندَ الوحيد لمسندٍ إليه يتماثل معه في النهاية وفق المعادلة: الشَّعَرُ = الشُّقْرَة التي يعود تأسيس صلاحيّتها إلى الدلالة الشعريّة.

يبدو أن هناك مع ذلك فارقاً بين الصور الدلاليّة والتركيبيّة. إن عبارة منافرة لا تقبل التعارض. ليس لـ **شذىً أسود** معارض لانعدام **شذىً أبيض**، إلّا أن الأمر مختلف حسب ما يبدو بالنسبة إلى القلب. إن معارضه موجود. وهذه الصيغة عادية. إن **blonds cheveux** يمكنها ببساطة أن تتعارض مع **cheveux noirs** فكيف يمكن التصرف إزاء مثل هذا الاعتراض؟

هناك إمكانيتان للجواب. فحسب الجواب الأول، ينزع النفيُ المضمر، لكونه مستنتجاً، إلى إعادةِ إنتاج صيغةِ العبارة التي تستنتجه. وهذه الفرضيّة تعتمد على وقائع تقيمها تجربةُ علم النفسِ اللغويِّ[18]. ويعتمد الجواب الثاني على النموذج التحويلي. إن النفي، مُعْجَمِيًّا كان أم تركيبياً، هو تحويل. فإذا كان ينبغي للمتحدث أن يغيّر بالإضافة إلى ذلك، موضع الصفة، فإنه ينبغي له أن يُجري تحويلاً ثانياً. وقد بيّنت التجربة هنا أيضاً أن إجراء تحويلين يظلّ أصعب من إجراء تحويل واحد فقط[19]. ومن هنا فإن النفيَ لا يعود متعذراً، وإنما يعود صعباً وحسب. والحال أن هذا الفارق بين المتعذر والصعب يظلّ موافقاً

---

(18) من هذا القبيل «أثر الجو» الذي سجله سِلْسْ وكُوبْ .*J. Educ. Psychol.*., 28. 1973

(19) يُنظر: جانْ كْلُودْ مِيلْنِرْ:

«Quelques études psychologiques de la grammaire», in, *Langages*, 16, 1969.

لِلْحدْسِ، الذي تظلّ بحسبه الصورة التركيبيّة أقلّ شعريّةً من الصورة الدلاليّة، وإن القلب هو دون المنافرة. وهو يدرك أيضاً هذه الواقعة التي سجلتها النصّوص. إن قلب الصفة يأتي عموماً ليصاحب انْزِيَاحاً دلاليًّا. وهكذا فإن **noirs parfums** [أسود شذى] حيث الصفة هي في نفس الآن منافرةٌ ومقلوبةٌ. إن الفارق بين هذَيْن النمطَيْن من الصورة، بعيداً عن أن يشكل اعتراضاً على النظريّة، يأتي في الواقع لكي يثبتها.

إن قلب الصفة هو مجرد صيغة تصويرية ضعيفة يمكنها أن تتخذ امتداداً أوسع. ويمكن قياس التأثير هنا، أو في أي مكان، بمقارنتها بصيغتها العادية. إن بيت أبولِينِيرْ

sous le pont Mirabeau coule la Seine

[تحتَ جِسرِ مِيرَابُو ينسَابُ السِّين]

لا تعود شعريته إلى مجرد القلب. إلّا أنه يفقد بالتأكيد شيئاً ما بوضعه في الترتيب العادي.

la Seine coule sous le pont Mirabeau

[السِّين ينسَاب تحتَ جِسرِ ميرَابُو]

هناك مثال أوضح من هذا ويتمثَّل في عنوان رواية فيتزجِرالْدْ: **tender is the night** [**لطيفة هي الليلة**]. يكفي أن نتذكر أن الترتيب **the night is tender** كافٍ لتحويله إلى البُؤْسِ التَّصْويرِي. ومرّةً أخرى يقبل الترتيب العادي التعارض في حين أن الترتيب غير العادي لا يقبله. إن **tender is not the night** ليست بالتأكيد جملة نحوية وكذلك الأمر بالنسبة إلى الجملة **sous le pont Mirabeau ne coule pas la Seine**. إن القلب هو مجرد واحدة من الصيغ العديدة للانحراف النحوي الذي لا يمكنه أن يكون موضع تصنيف شتى أنماطه. ينبغي لأجل هذه الغاية تخصيصه بكتاب كامل. لقد اقترح تشُومسْكِي في كتابه **مَظاهِرُ النَّظرِيَّةِ التَّرْكِيبيَّة** تصنيفاً للانحرافات في ثلاثة أنماط، نجد بينها نمطين منتميين إلى الانحراف التركيبي:

1) خَرقُ المقولةِ المعجَميّة.

2) النِّزَاع معَ سِمةِ المقُوليّة الفَرعيَّة المضْبُوطَة.

3) النزَاعُ معَ السِّمَةِ الانْتِقائِيَّةِ.

فلنتناول مثالاً شهيراً يبدو أنه ينتمي إلى الأول، من هذه الأنماط. يتعلَّق الأمر ببيتين لكُومِينكْسْ Cummings :

he sang his didn't he danced his did

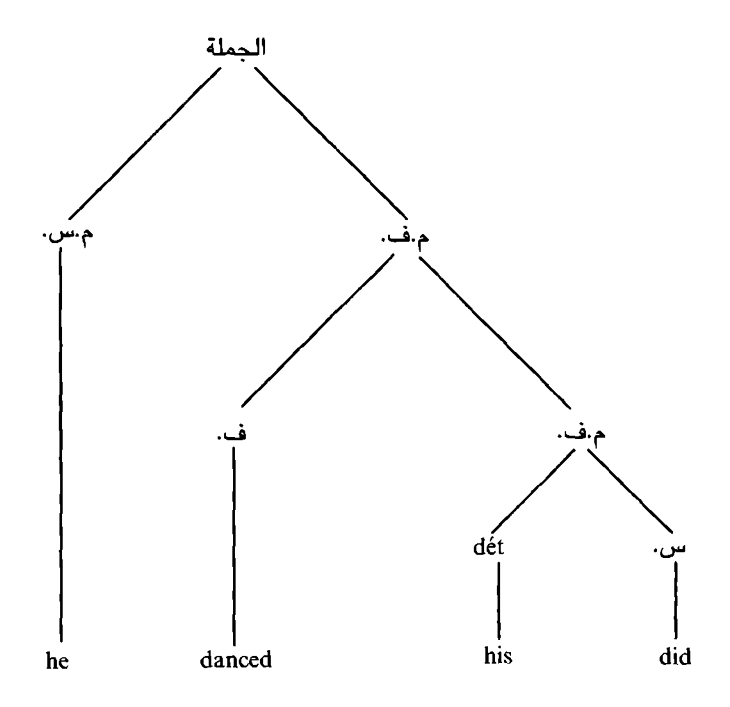
[لَمْ يرقُصْ لَهُ فَعَلَ]

تمكن ترجمة الجملة الثانية بقولنا في العربية **لَمْ يرقُصْ لَهُ فَعَلَ** وهي ترجمة تمتاز بالاحتفاظ بلا نحوية الأصل. إن لفظ did (فَعَلَ) هو فعل عاجز بالتالي عن أن يضطلع بالوظيفة العادية للمفعول به الذي يسنده إليه السياق. يتعلَّق الأمر هنا بنوع من الاسْتِعَارَةِ النَّحْوِيَّةِ المفَارِقَةِ. إن did هي في نفس الآن اسْمٌ وفِعْلٌ. ولاعتبارها كذلك فإنها لا تقبل المعارضة. وتمنع نفس اللانحوية في الواقع إنتاج جملة مثل :

he didn't dance his did

[لَمْ يرقُصْ لَهُ فَعَلَ].

كثيراً ما تمَّتِ الإشارة إلى هذا البيت باعتباره مثالاً على اللانحوية القصوى. ومع ذلك فإنه يحافظ على بِنْيَة أساسيّة هي صحيحة. يمكن أن نتعرف هنا إلى المسند إليه والفعل والمفعول. يستطيع النحو التوليدي أن يقدم له الوصف التالي :



وعلى العكس من ذلك، فإن الكثير من الجمل، عند مَالَارْمِيه، ليست لها أية بِنْيَة أساس يمكن التعرف عليها، إذ تتعذر في الكثير معرفةُ الكلمة التي تتعلّق بها كلمة ما، تتعذر معرفة المسند إليه ومعرفة المسند[20]. ومن هذا القبيل ما نجده في أنخاب جنائزية :

Vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume
Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits
Le néant à cet homme aboli de jadis.

[هُوَّةٌ شاسعةٌ محمولةٌ في ركامِ الضَّبابِ
بالريحِ الكلماتُ الغضْبَى التي لم يقلْها
العدمُ لهذا الإنسانِ اللاغِي قديماً]

---

(20) هذا على الرغم من محاولات أ. م. بِلُوتِّيِيرْ *Les fonctions poétiques* الذي يعترف في كثير من الحالات بعدم القدرة على العثور على المتوالية الأساس، كما يُلاحظ ذلك في الأبيات المُستشهد بها فيما يلي.

إن البيتين الأولين يشكلان تعارضاً، أي يشكلان مسنداً ثانوياً لا نستطيع أن نجزم هل هو متعلّق بـ **néant** أم أنه يتعلّق بـ **cet homme**. فكيف يمكن من هنا أن ننفي مسنداً لا نعرف ذلك الذي ينسب إليه؟

الإرادة المناهضة للتركيب عند مَالاَرْمِيه هي، على كل حال، مفتوحة تُكشف بواسطة الأداة المتمثّلة في إلغاء علامَات الوقف، وهو العمل الذي دشنه قبلُ أبُولِينِيرْ. ونعرف أن الشعر المعاصر قد حذا حذوه في هذا الاتجاه. ونظراً لغياب أدوات البِنْيَة المُركَّبية هذه، فإن كثيراً من القصائد المعاصرة تشبه قوائم من الكلمات حيث الوظيفةُ الإسناديةُ ملتبسةٌ، وفي نفس الآن فإنها لا تقبل التعارضَ. لا ينبغي أن نرى في هذا الموقف اللاتركيبي للشعر المعاصر، موضةً كما لا ينبغي أن نرى فيه مجرد رغبة عارضةٍ. إن الأمر يتعلّق بالأحرى بأداة فنيّة تصويرية أداةِ نفيِ النفيِ. ونظراً لتجرد الكلمة من التعارض فإن هذه تترسخ باعتبارها كُلِّيَّة دلاليّة وتستسلم للمعنى المطلق. ذلك هو "ذلك هو المعنى الأصفى" الذي يخوّله الشعر لكلمات اللغة. أصفى لأنه مُطَهّرٌ مما يرفُضُهُ في الاستعمال الذي تمارسه القبيلة.

* * *

نستطيع الآن أن نتناول المستوى الصوتيَّ الذي ظنّ الشعر لأمد طويلٍ أنه قد وجد فيه خاصيّته الوحيدةَ. إن فن **النظم** هو في مظهره مجردُ بِنْيَةٍ فوقية، مجرد زُخرُفٍ للخطاب يضاف إليه دون أن يغيّره. الشعر = النثر + الموسيقى. وهذا المظهر قد لا يكون وهميًّا تمام الوهمية. ينبغي التزام الحذر من كل دوغمائية. فمن الممكن أن يكونَ تكرار السمات الصوتيّةِ الذي يحدد النَّظْمَ عاملاً يُشكِّلُ طبقةً استطيقيّةً مستقلةً. ومن الممكن أيضاً أن يخلق التكرار نوعاً من التأثير "المُخَدِّر" المُسعف على بَعْثِ الموقفِ الشعريِّ عند المتلقي. إلّا أن ما كشف عنه التحليل هو أنه مناهض للبِنْيَةِ في مظهرَيْها المكوّنين اللذين هما الوزن والقافية[21].

لقد بدأت معركة هِرْنَانِي منذ البيت الأول:

---

(21) **بِنْيَةُ اللغة الشعريّة**، الفصل الثالث.

Serait-ce déjà lui? c'est bien à l'escalier
Dérobé...

[هل هو نفسه؟ إنه يوجد في الدرج
الخفي...]

لم يكن "العمُودِيُّون" مخطئين، من زاوية نظرهم، حين استنكروا هذه المعَاظَلةَ الجريئة. ومع هذه المعاظلة تبدأ في الحقيقة الحداثة الشعريّة. إن تطور البيت قد سار في الواقع وكما بيّنت الإحصائيات، في نفس الاتجاه: فالانقطاع يتكاثر دوماً ويتقوّى مع الأيام، وهو ينال من توازي الجملة الصوتيّة والجملة التركيبيّة.

لقد كان الشعر الكلاسيكي مستميتاً في توازي النظم vers والجملة؛ فالوقفة العروضيّة كانت تفصل دوماً المجموعات المُركَّبية المتماسكةَ، والجملَ وأجزاءَ الجمل أو مكوِّنات الجمل. كانت المعاظلة، وهي نادرة الحدوث ومُدانةٌ (بْوالُو Boileau)، مجردَ أداة لإبراز شيءٍ ما، وبهذه الصفة كان يُنظرُ إليها. ومع الشعر الحديث فقد أصبحت المعاظلة قاعدةً. إلّا أن الوقفة العَرُوضيّة لا تفقد مع ذلك قيمتها التركيبيّة. إنها تفصل ما ينبغي أن يكون مفصولاً. يقدم النعت في هذه الحالة مثالاً ممتازاً. إن الوقفة وحدها هي التي تميّزه عن الاقتران؛ ونتيجة لذلك، فإن هويته الوظيفيّة لا تقوم إلّا على تعلّقه المباشر بالاسم الذي يحدده. إن النزاع بين الوزن والتركيب يشتغل بوصفه عاملَ تكسير البِنْيَةِ التركيبيّةِ. وفي نفس الآن، وهذا ما سنراه، فإن نظام مبدإ النفي يوجد مُعَطَّلاً. إن **escalier dérobé** يتعارض مع سُلَّمٍ ليس كذلك. إلّا أن **escalier/dérobé** لا يتعارض مع أي شيء.

فإذا كان المتحدث الضمني، كما سلّمنا بذلك، يستجيب آليًّا لقواعد الكلام، فإنه لن يتمكّن من إنتاج نعت مفصول بوقفة، عن الكلمة التي يغيّرها. لقد اعْتُرِضَ علينا "بأننا قد تعودنا على التماسِ مفعولِ فعلٍ متعدٍّ في السطر الموالي، بل وحتى التماسِ نهايةِ كلمةٍ ما مقطوعةٍ بخطيط"[22]. إلّا أن معنى الترتيب الخطي ليس هو عينه. ففي النثر يكون الانتقال إلى السطر مفروضاً مادياً ولا تكون له إذن قيمةُ وقفةٍ ما. إن هذه العودة لا تكتسب قيمتها اللغويةَ إلّا عندما لا يكون هذا القيد فيزيائيًّا (نهاية وحدة تركيبيّة و/أو دلاليّة).

(22) Delas et Filliolet, *Linguistique et poétique*, p.170.

والحال أن الانتقال إلى السطر في الشعر، حيثُ لا يكون مقيّداً فيزيائيًّا، يحتفظُ بمعناه اللغويِّ، ولا يكون هذا المعنى هو المعنى العادي لنهاية الوحدة. إن ما يتوقف هو الخطاب وليس المادة الخطية [أو الكتابية] وهو يتوقف حيث لا ينبغي له التَّوقُّفُ.

ينبغي أن نُسَلِّمَ بأن هذه الأداة الفنيّة فعالةٌ شعريًّا، إذ إنها الأداة الفنيّة الوحيدة التي فَوَّتَها العَرُوض للشعرِ الحديث. إن التفكك التركيبي هو السمة الوحيدة التي تسمح اليوم بالتعرف على النظم الحر وتمييزه من اللَّانظم. ولقد تمكَّنْتُ من أن أبيّن، من خلال مثال، أن الجملة الأشَدَّ نثريةً قد استطاعتْ بواسطةِ هذه الأداةِ وحدَهَا، أن تبلغَ درجةً معيّنةً من الشعريّةِ[23]. بل أمْكنَتِ الملاحظةُ بأنَّ التقطيع في هذا المثال لم يكن شاذًّا إلّا قليلاً[24]. وإذا سمحنا ببعض المبالغة، نستطيع أن نحصل على شيء من قبيل:

بالأمْس، علَى الوَطنِيَّة
سَبعَـة
سيَّارة تسِير
بسرعةٍ مائة في
السَّاعة
ارتَطمتْ بـ
شجرةٍ صنَّار
ومَاتَ
ركابُها الأربعةُ

نستطيع بكل تأكيد أن نكتب نفي هذا النصّ بحسب التوزيع الخطي العادي. إلّا أنه ينبغي، لأجل هذا، إعادة ترتيب البِنْيَةِ أي الانتقال إلى نص آخر.

فماذا يجري بالنسبة للتجانس الصوتي؟ لماذا القافية؟ ألكون الأُذن تتلذّذ

(23) **بِنْيَةُ اللغة الشعريّة**، ص76.

(24) Delas et Filliolet, *Ouvrage cité*, p.169.

بالتكرار؟ ألِتأمِينِ انغلاق البيت؟ ألأنّها الموضع المفضل للتماثلات؟ كل هذه التفاسير لا تدرك هذه الواقعة التاريخيّة، وهي التحريم العفوي والجماعي للقافية النحوية. فهذا دُوبِلايْ Du Bellay يُقَفِّي بين ضميرين، هما ضمير الغائب المفرد من الفعل الماضي:

Déjà la nuit en son parc amassait
Un blanc troupeau d'étoiles vagabondes
Et pour entrer aux cavernes profondes,
Fuyant le jour ses noirs chevaux chassait.

[لقَد كَان اللَيْل يَحشِد في حَديقتِه
قَطيعاً أبيضَ مِنَ النجُوم المتسكِّعة
لأجلِ الدخولِ إلى المَغاراتِ العمِيقة
فراراً منَ النهارِ شرَع يهْمزُ خيولَهُ السوْداء]

وانطلاقاً من القرن السابع عشر امتد التحريمُ إلى مثل هذه القوافي دون أن يكشف سببَ ذلك التحريم أبداً.

ورغم ذلك فما هي السمة المميِّزةُ للقوافي النحوية في علاقتها بالقوافي المُعْجَمِيّة؟ إن هناك سمةً واحدةً لا غير. ففي الحالة الأولى يستجيب للتماثلِ الصوتي تماثلٌ دلالي. إن المشترك اللفظي يغطّي تماثلاً دلاليًّا. وفي الحالة الثانية يحصل العكسُ، إذ يعارض التماثل الصوتي اختلاف المدلولات. إلّا أن نسق التمفصل الثاني إنْ فرض على اللغة مشابهات اعتباطية فالأكيد مع ذلك أن المتحدث ينزع نحو الطبيعيّة. فما سمّاه بالي "غريزة الإيتِمُولُوجِيَا" هو تطبيع غير الطبيعي[(25)]. فإلى جانب الشكل المتشابه هناك محتوى متشابه والعكس صحيح. لقد سبق لسُوسيرْ أن لاحظ ذلك وكذلك فعل يَاكُبْسُونْ: "إن تماثل الأصوات يقتضي، بما لا يدع مجالاً للإنكار، التماثل الدلالي"[(26)]. والواقع أن يَاكُبْسُونْ يذهب إلى ما هو أبعد من هذا. ففي الاستعمال العادي للغة يظلّ الدال شفافاً والمتحدث يتعلم إهمال التماثلات الصوتيّة الجزئية أو الشاملة. لا يقيم أي فرنسي

(25) *Traité de stylistique I*, p.32.

(26) *Essais de stylistique stucturale*, p.235.

مَوْلِداً التماثل بين **bière** (المشروب) و **bière** (النعش). إلّا أن البيت يتسم بسمة مميِّزة وهي التشديد على الدال. إن الطبقة الصوتيّة تفقد، بفضل بِنْيَتِها الداخلية، شفافيّتها وتعثر مجدداً على داليتها الخاصة. إن القافية وهي تتميَّز بموضعها الممتاز في نهاية البيت والجناس الصامتي[27] consonance وهو يتميَّز بتقارب الفونيمات التي يربط بينها، يفرضان على المتلقي إدراكَ التشابهات الفُونُولُوجِيَّة. ويعثر مجدداً التوازي الصوتي الدلالي على صلاحيّته. فما هو متشابه صوتاً هو متشابه أيضاً معنى.

تتفق القافية مع مبدإ التَّوازي. والقافية المُعْجَمِيّة تعامل، عكس ذلك، هذا المبدأ بطريقة تتناقض مع سابقتها. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الجناس الصامتي، اذ تُلْصَقُ بمدلولات مختلفة دَوَالٌّ متشابهة. ومن هنا فإن مبدأ التعارض يوضع موضع إقصاء.

لقد ألصق يَاكُبْسُونْ على هذا الأثر التكراري للصوت والمعنى اسم "التجنيس". فلنتناول المثال الذي يقدّمه وهو **l'affreux Alfred** **[الفرد الرهيب]**: "تتحدث دوماً فتاةٌ عن **l'affreux Alfred** 'لكن لماذا **affreux**'؟ 'لأنني أمقته'. 'لكن لمَ لا تقولين **المخيف** أو **المفزع** أو **غير المطاق** أو **المُنَفِّر**؟'، 'لست أدري لماذا، لكن **affreux** يناسبه أكثر'. لقد كانت الفتاة تستعمل، دون أن تنتبه لذلك، الأداة الشعريّة المُسمّاة التجنيس paronomase[28]". يرى يَاكُبْسُونْ أن لهذه الأداة وظيفة تتمثّل في "التشديد على الرسالة لحسابها الخاص". يمكن أن نقترح فرضيّة أخرى. فلنعمد إلى كلمة **affreux** ولْنَغُضَّ الطرفَ عن استبدالها بمرادفاتها، ولْنَسْتَبْدِلْهَا بأضدادها: **عجيب**، **لذيذ**، **لطيف**، إلخ. فسنلاحظ أن أيَّ واحد منها لا يحقق التجنيس. وبدون شك فإن أية قاعدة لسانية لا تمنع المشابهة الصوتيّة للفظين متضادين، لكن يبدو أن اللغة تنزع إلى تلافيه، وذلك على ما يظهر، لأجل تجنب الخلط. ومهما كان الأمر ففي الحالة التي تهمنا نجد **merveilleux Alfred** قد فقد الأثر التجنيسي الذي يتمتع به معارضه [أي **affreux Alfred**]. ولهذا ينشأ الخلل بين العبارة ونفيها. إن العلاقة بين اللفظين تتوفر على نوع من الضَّمانَةِ الصَّوْتِيَّةِ، في حين أن الثاني محروم منها. إن **ألفريد Alfred** لا يمكن أن يكون **merveilleux** عجيباً بنفس كيفيّة **affreux** رهيب؛ ففي حين تفقد العلاقة الإسنادية،

---

(27) أقصد بهذا اللفظ إلى التطريز أو تكرار الحركات والتجانس، أو تكرار الصوامت.

(28) *Essais de stylistique stucturale,* p.219.

في الحالة الأولى، المشابهة الصوتية بين لفظيها، نجد هذه المشابهة مؤمنة في الحالة الثانية.

ومع النفي النحوي يبدو الاختلال أوضح. ففي **Alfred n'est pas affreux** ينفي المدلول ما يؤكده الدال. فالاشتراك اللفظي يعارضه بالتباين المعنوي. ليست العبارتان متماثلتين؛ فإحداهما تقيم العلاقة على واجهتَي الدليل، في حين أن النفي لا يمكن أن يقيمه إلّا على واجهة واحدة هي واجهة المدلول وضِدّ واجهة الدال.

هناك فارق هام، قائم مع ذلك، بين هذه الصورة وبين باقي الصور المدروسة الأخرى. وليس النفي هنا ممنوعاً؛ فلكونه لا يمثّل أية درجة من اللانحوية فإنه يظلّ، مع ذلك، نظريًا قابلاً لكي ينتج في الكلام الضِّمْنِيّ. لكن إذا تمّ إنتاجه بالفعل فلا يكون له وزن، فلا تكون له، لو جاز القول، نفس "قوة" ما ينفيه. إن مفهوم قوّة قولٍ ما هو سمة لغوية مقبولة في التراث النحوي. فما يسمّيه النحو "نبر الشّدّة" مثلاً، أو "التفخيم" يحيل على سمة من هذا النمط. إن عبارة مثل **بيير هو الذي جاء** لا يمكن أن تكون منفيّة بشكل مقبول إلّا بواسطة عبارة متشاكلة وليس بواسطة مجرد الجملة **بيير لم يأت**. يمكن أن ندّعي بنفس الطريقة أنه إذا كان النفي يفقد الأثر التجنيسي، فليس له نفس قوّة الجملة التي ينفيها. ويمكن القول، في هذه الحالة، إذا كان النفي يظلّ ممكناً فإن قوّته النافية تكون مع ذلك صِفْراً.

فلندرس الآن مثالاً شعريًا حقيقياً. (ينبغي التنبيه على أن مثال يَاكُبْسُونْ ليس كذلك). وليكن "المُركَّب النعتي" **"frais parfum"** هو مثالنا في بيت لِفِيكْتورْ هِيغو:

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèles

[كانَ عطرٌ رطبٌ يصدرُ عنِ البَرْوَقِ الكَثيفِ]

إن لهذا المثال ميزةَ تكثيف صور ثلاث على مستويات مختلفة: على المستوى الدلالي (المنافرة)، وعلى المستوى التركيبي (القلب)، وأخيراً على المستوى الصوتي (الجناس الصامتي). ويتمثَّل هذا الأخير في التكرار المعكوس لثلاثة فونيمات oêfr/rfoê حيث الفونيم المستخدم كمحور f مستخدم مرّتين في

نفس البيت. إن التماثل الصوتي يدعم هنا التماثل الدلالي. التجانس هو مثال للدليل "الخطاطي" حيث تُكرِّر علاقة الدوال علاقة المدلولات. أي إنه إذا كان الدال في الشعر يعود إلى الحضور مجدَّداً فليس ذلك لحسابه الخاص. إن كل ما يفعله هو لأجل الإحالة على المدلول الذي يعود بطريقة من الطرق إلى تثبيت بِنْيَتِهِ. إلّا أن هذا التكرار الصوتي للعلاقة الإسنادية قد لا تكون له أهميّة كبيرة إذا لم يكن يتعارض مع شيء آخر، أي مع النفي في هذه الحالة، يبدو عاجزاً هو بدوره عن تحقيق هذا التعارض. ومهما كان المعارض المُعْجَمِيّ لـ **frais** كأن يكون مثلاً **tiède** [دافىء] أو **chaud** [ساخن] فإن الشيء الجوهري هو أن التجنيس قد ضاع.

ولهذا فإن **parfum** ليس **tiède** أو **chaud** بنفس الطريق الذي هو **frais**، إذ إن المدلول في الحالة الأولى لم يعد متوفراً على دعم الدال. أما بالنسبة إلى النفي التركيبي فيمكن القول إنه ينفي نفسه بنفسه، إذ إنه يفصل في المعنى ما يربط بينه الصوت، ففي **un parfum qui n'est pa frais** نجد المدلول يتنكر للدال. وهكذا يتكسر هذا التوازن الذي تدعمه دوماً الجملة غير الشعريّة بين ما تؤكده وبين ما تنفيه.

وبهذا فإن منع القافية النحوية يجد تفسيره؛ ففي هذه الحالة تظلّ المشابهة الصوتيّة بين طرفَي القافية مصونةً بمعارضَيْها اللذين يقابلانهما. فلنتناول مجدداً من القصيدة المذكورة لِدُوبِلَايْ القافية. **amassait/chassait**. وما دام الخط [أو الكتابة] مميّزاً في العَرُوض الفرنسي (القافية بالنسبة إلى العينين) فلنعتبر المجموع **ait** دالًّا. إن اللاحقة الفعلية تمزج السمة الثلاثية وهي سمة الزمن والشخص والجهة. ولأجل أن نبسط، فلنتوقف عند السمة الأولى وحسب من بين كل هذه السمات، ويظلّ الاستدلال قابلاً للنقل إلى السمتين الأخريين. ولنسلِّم أيضاً، لأجل التيسير دوماً، أن المدلول "المطروح" له معارض وهو سمة "المستقبل". هناك إذن سمة تبدو واضحة. فالمتعارضان **amassait** و **chassait** اللذان هما **amasseront** و **chasseront** يحتفظان بنفس المشابهة الصوتيّة. إن الأثر التجنيسي يظلّ قائماً أيضاً في الحالتين والخلل الملحوظ في القافية المُعْجَمِيّة يختفي هنا.

إن سبب الاختلاف بين هذَيْن النمطَيْن من القافية واضح. فالصدفة هي التي تحدّد المشابهة بين الوحدتين المُعْجَمِيّتين، ولهذا لا نتوقع العثورَ عليهما في معارضيها إلّا استثناءً. وعلى العكس من ذلك، فإن القافية النحوية تجمع بين

حالتين لنفس الدليل. لا يتعلَّق الأمر بالمشابهة، لكنه يتعلَّق بالتطابق. وهذا التطابق قائم بطبيعة الحال بين متعارضَيْن.

هناك واقعة أخرى دالة في تطور القافية الفرنسية، وهي تفادي القافية الفئوية [أي النحوية]. إنها القافية المنتمية إلى نفس الجزء من الخطاب. يتعلَّق الأمر هنا بمجرد نزوع وليس بقاعدة. لكن إذا كان هذا النزوع مسجلاً فينبغي البحث عن مبرّر. إن أي عَالِمٍ في الشعريّة لم يطرح، حسب علمي، هذا السؤال.

يكتفي يَاكُبْسُونْ بالإشارة إلى ملاءمة السمة الفئوية، فيكتب: "ينبغي للقوافي أن تكون نحوية أو مضادة للنحو[29]. فالقافية المضادة للنحو غير المكترثة بالعلاقة بين الصوت والبِنْيَةِ النحوية تعود، شأنها شأن كل أشكال النحوية المضادة، إلى علم أمراض الكلام"[30]. لكننا نرى أن القوافي الفئوية والمضادة للفئوية متساويتان. وهنا يظهر، وهذه مناسبة للتشديد على هذا، ضعف نموذج يَاكُبْسُونْ. إن ما يحدّده بوصفه "تماثلاً" يتضمّن في الواقع التماثل والتعارض. والحال أن القافية لا تنتسب إلى النمط الفئوي أو النمط المضاد للفئوية. إن مبدأ التماثل هو قوي بشكل مفرط وهذا ما يشكل نقطة ضعفه.

إن التساوي المعقودَ بين نمطَيّ القافية لهو أشدّ مفارقة حينما يتبنّى يَاكُبْسُونْ قول هُوبْكِينْسْ Hopkins: "النفس تجد عنصرَيْن في جمال القافية وهما تشابه الأصوات وتماثلها، واختلاف المعاني أو تباينها". وهذه الحقيقة تؤكدها الدّيَاكْرُونِيَّة. الشعر يسعى في نفس الآن نحو القافية الغنيّة والمضادة للفئوية. وإذا رفضنا هنا أيضاً أن نرى في هذه الضرورة مجرد إنجاز لفظي فينبغي أن نبحث عن تفسير موافق للفكرة المكوَّنة لدينا عن صفة الشعريّة، والتفسير المقترح هنا يتسم بالتماسك داخل النظريّة. ينبغي التذكر هنا أن القافية يمكنها أن تُعتبر منحرفة في حدود ما تقتضي، بفضل مبدإ التوازي، تشابهاً دلاليًا غير موجود، فلا توجد بين **soeur** و**fleur** أو بين **profondes** و **vagabondes** أية علاقة معنويّة[31]. إذا استثنينا

(29) ينبغي أن نفهم من «القافية النحوية» ما نسمّيه هنا «القافية الفئوية».

(30) *Essais de linguistique générale*, p.234.

(31) على الأقل على مستوى ما نفهمه عموماً من «المعنى» وهو ما سيعمل التحليل على نقضه.

العلاقة التي تغطيها الفئة. تقوم بين اسمين سمة "مادة"، وبين الصفتين تقوم سمة "الخاصيّة"، وتقوم بين الفعلين سمة "الصيرورة". ومن هنا فإن مبدأ التوازي لم يُغيَّبْ تغييباً تاماً في القافية الفئوية. فبين كلمتَي القافية تظلّ قائمةً سمةٌ دلاليّةٌ مشتركة هي بوصفها كذلك قابلةٌ للتعارض. وعلى العكس من ذلك، فإن هذا القَدْر القليل المشترك يُبْطَلُ في القافية المضادة للنحوية، ولا يظلّ قائماً أي شيء مما يمكن أن يعلق به التعارض.

يمكن أن تفسر الرمزية الصوتيّة بدورها حسب نفس النموذج. صحيح أنها، حيثما تكون موجودةً فهي عامل شعري مستقل. إن الشعر محكوم بمنطق التماثل identité، والدليل الأيقُونِي يستجيب لهذا المنطق لأنه يُقصي أو يُضعف الاختلاف الجذري الذي تقتضيهِ اعتباطيةَ العلاقة بين واجهة الدال وواجهة المدلول. إلّا أن النموذج [المقترح هنا] يسمح بأن ننسب إليه تأثيراً زائداً. فما دامت الصدفة هي، وحدها في الواقع، منبع المشابهة الداخلية لدليل ما، فإن لِمُعَارضِه قليلٌ من الحظ لتحقيق نفس المشابهة. يقوم من جديد الخلل بين طرفَي المتعارضة؛ فالدليل الطبيعي يعارضه الدليل الاعتباطي، وبهذا المعنى يمكن القول إن الأول ليس له معارض. فلنبيّن ذلك من خلال مثال.

سنتناول هذا المثال من بين النصّوص التي تسعى إلى إدماج المظهر الخطي للدال في نظام الطبيعيّة. تمتاز هذه النصّوص بكونها تقيم المشابهة على مظهر أكيد هو التمثيل الخطي؛ ففي هذه القصيدة التي يدور موضوعها على القنبلة النووية، يوحي ترتيبها الخطي [أو الكتابي] بالفُطْرِ الشَّهِيرِ؛ فالمشابهة لا يرقى إليها الشك[32]. وكذلك الأمر بالنسبة إلى القصيدة الآتية لكُومِينْكسْ:

l (a
le
af
fa
ll
s)

(32) «القنبلة» لـ ج.كُورْسُو.

one

l

iness.

إن العلاقة الطبيعيّة في هذه القصيدة متحققة بالمشابهة بين اتجاه القراءة ـ من أعلى إلى أسفل ـ والمدلول ـ سقوط ورقة ـ المُعبَّر عنه في المُركَّب الموضوع بين هلالين[33] (a leaf falls). إن العلاقة الطبيعيّة هي من النمط الخطاطي، إذ إن العلاقة بين الدوال متماثلة مع علاقة المدلولات. والحال أن هذا التماثل يؤخذ معكوساً بواسطة الصيغة المنفية لنفس الجملة لو كرّرت نفس الترتيب الخطي. إلّا أن هذا التماثل ينقلب بفضل الصياغة المنفية لنفس الجملة، إذا تكرر نفس الترتيب الخطي. هذا التماثل يتمّ إبطاله لو أنه اكتفى بتبنّي الترتيب الأفقي المتفق مع أعرافنا اللغوية. وفي الحالتين يتمّ تكسير التوازن بين جملة **La feuille tombe** ونفيها **la feuille ne tombe pas** أو **la feuille persiste** التي تفقد لهذا السبب من قوّتها النافية.

وفيما يتعلَّق بمجموع صور الدال هذه فإن إجراء اختبار الصحة يمكن تصوره. فإذا أوّلنا نظام مبدإ النفي بمعنى علم اللغة النفسي، باعتبار السهولة إن قليلاً أو كثيراً أمام المتلقي في سعيه إلى إنتاج النفي، فإن قياس زمن الاستجابات التعارضيّة، بحسب ما تكون الكلمات في المُركَّب ـ الحافز متماثلة صوتيًّا أم لا، قد تسمح باختبار الفرضيّة التي يكون بموجبها النفي أصعب في حالة التماثل الصوتي بالمقارنة مع الحالة العكسية.

ينبغي أن نضبط أمراً. ليس لمجموع هذه الصور الصوتيّة أثر منع النفي، لكن دورها يتمثَّل كما رأينا ذلك سابقاً، في عرقلته أو إضعافه. هذه الصور هي إذن أضعفُ شعريّةً بالمقارنة بالصور الدلاليّة. وفي هذا يبدو النموذج قادراً على إدراك الوقائع؛ فلأن هناك من جهة أبياتاً صائبةَ التركيب، من وجهة نظر صوتيّة، فلذلك تظلّ ضعيفةً شعريًّا أو عديمة الشعريّة؛ ولأن الشعر قد كشف من الجهة الأخرى عن أنه يستطيع أن يستعين بالنظم كما يستطيع أن يهمله. إننا

(33) الذي تم دمجه هو بدوره في *loneliness*.

لن نعثر بسهولة في النصّوص المنظومة على شيء أقوى شعريّة من هذه الجملة "المنثورة" :

... j'écartai du ciel l'azur qui est du noir
et je vécus, étincelle d'or, de la lumière nature

[لقدْ أزحتُ منَ السَّماءِ اللَّازِوَرْدَ المنتَسِبَ إلى مَا هُوَ أسْوَدُ
وعشْتُ، بريقاً من ذهبٍ، من ضوء الطبيعة]. (رَامْبُو)

وفيما عدا هذا فإن جوهر النظم **vers** هو الرجوع **versus**، المنتظم لنفس البِنْيَةِ الصوتيّة. وهذا يعني أنه يؤدّي دوره الأساسي على المحور المُركَّبي، أي على مستوى النصّ. ومستوى النصّ هذا هو الذي يضطلع، كما سنرى ذلك، بمهمة تفسير هذه التمييزية الشعريّة الرئيسية.

* * *

ينبغي أن نختصر. لا توجد في اللغة إلّا الاختلافات. وهذا المبدأ البنيوي يؤكده اللاشعر ويناقضه الشعر. إن الشعر يعطّل بواسطة الاستراتيجية الانْزِيَاحيّة تحقيق الاختلاف، أي يمنع تحقيق النفي. إنه يعيد الكلام إلى إيجابيته. لا تحصل الكلمة على هويتها في اللغة إلّا بوصفها بقايا اختلافها ولا تحدد إلّا بوصفها آخر الآخر. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الكلام النثريّ المتشاكل مع اللغة، حيث تسمح اختزاليةُ الإسناد للتعارض بالعثور على مكانه في عالم الخطاب وبنفي ما تثبته بهذه الجملة. وفي الكلام الشعري، يحصل العكس؛ فالكلمات تعثر، وهي متحرّرةٌ من أي تعارضٍ، على تطابقها مع نفسها وتعثر في نفس الآنِ على امتلائها الدلاليّ التامِّ. إن كلمة أخضر لا تعود تعني "غير أحمر"، لكنها تعني فقط مجرد "الخضرة" الخالصة والرائعة. إن الشعر هو إطلاقيّة الدليل وروعة المدلول.

ينبغي بعد هذا أن نتساءل كيف يتجلّى هذا الاختلاف البنيوي بين نمطين من الكلام أمام المتلقي. إن البحث يغيّر المنظور هنا. فهو ينتقل من البِنْيَةِ إلى الوظيفة. هناك تحفُّظ ينبغي طرحه قبل الشروع في هذا البحث. إن التحليلَيْن ليسَا متعالقَيْنِ. فالتحليل البنيوي صالح في ذاته، والخطاطة التي تختصره ـ انحراف ← إطلاق ـ تظلّ خاضعةً للتأويل الوظيفيّ الذي سنبادر إلى القيام به الآن.

الفصل الثـالث

الدلالة الشعريّة

"ماذا يُفْهَمُ من كلامي؟" . هذا هو وحدَه السؤال المناسب شعريًّا؛ إذ إن القصيدة كلام، والكلام ليس كذلك إلّا بوصفه يدل على معنى. إلّا أن هذا السؤال يمكن أن يُوضعَ هو نفسه موضع نقاش. فما هو "الفهم"؟ هل هو التمكُّن من المعنى؟ يعتمد هذا التحديد على مسلَّمة تقتضيها صياغته هو نفسه. أن نقول المعنى، إنما هو التسليم بأُحادِيَّتِهِ، أي أن نقبل، دون أن نصرّح بذلك، بأن هناك نمطاً واحداً من المعنى، وجهةً أو كيفيّةً وحيدةً لقابليةِ الفهمِ. هذه هي المسلَّمة البدئيةُ التي ينبغي للتحليل أن يشرع في طرح السؤال حولها.

ومن وجهة النظر البنيوية، فإنَّ فارقاً قد تم إلقاء الضوء عليه. إن الكلام الشعري يكسر البِنْيَةَ التعارضيّةَ التي تنشط فيها [أو تَفْعَلُ] دلالِيَّةُ اللغة، ويحرِّرُ المدلولَ من الرابط الداخلي بنفيه الخاص، وهو الرابط الذي يُشَكِّل مستوى اللغة والذي يحققه اللاشعر على مستوى الخطاب. المدلول الشعري مطلقٌ وليس له معارضٌ. ويبقى السؤال مطروحاً عن كيف يُتَرْجَمُ وظيفيًّا هذا الفارقُ البنيويُّ. أقصد من وجهة نظر المتلقي الذي يستهلك الكلام استهلاكاً شعريًّا. ينبغي، ونحن نسعى إلى هذه الغاية، أن نستبدل المنظور، بالانتقال مما هو لغوي خالص إلى ما هو نفسي ـ لساني، وأن ننطلق من زاويةِ نظرٍ مزدوجةٍ: وصفيّةٍ (البِنْيَةُ) وتفسيريّةٍ (الوظيفةُ). سنشرع بطبيعة الحال في الوصف، أي بمقاربة الكلام المطروح للدراسة مقاربةً نفسيةً ظَاهِرَاتِيةً. يقوم التحليل الذي يلي على مسلَّمة هي أن شعريّة القصيدة هي وليدةُ معناها. هذه مسلَّمة أخرى قبل ـ نظريّة في نظريتنا. إلّا أن هذه المسلَّمة قد نتمكَّن من تحويلها إلى بديهةٍ. إن القصيدة كلام، فهي إذن

تعني؛ ليس للدال دورٌ غيرُ دور التمهيد للمدلول، ولهذا فكل شعريّةِ الدالّ تسقط في اللامعقول، إذ إنها تجرد الدليل من مكوّنه الجوهري. ومع ذلك فإن هذا اليقين يتعثر منذ البداية في مأزق. وذلك لأن معيار المعنى هو قابلية الترجمة، والكلام الشعريُّ يستعصي على الفهم، كما يستعصي في الآن ذاته على الترجمة. الترجمة هي أن نُقَدِّم عن ملفوظٍ ما ظ1 ملفوظاً ظ2 يعادله دلاليًّا سواءٌ أكان ذلك في لغة أخرى أم كان في نفس اللغة (الشرح). إننا نعرف المشاكل التي تطرحها هذه العمليّة، لكن مهما كانت الصعوبات النظريّة فمن المقبول، على نطاق واسع، أن العمليّة تقبل التطبيق فيما يتعلّق بالكلام النثري وأنواعه، وتظلّ البقايا غير المتماثلة متغيّرة بحسب نمط الكلام العلمي أو اليومي. وفيما يتعلّق بالشعر فالأمر على النقيض من ذلك، فاستحالة قابلية الترجمة يُسلِّم بها الجميع.

وقبل أن نشرع في الجواب ينبغي أن نضبط أطراف المشكلة. فإذا كانت قابلية الترجمةِ هي معيارُ المعنى فهي لا تحدّد، مع ذلك، هذا المعنى. هناك تصوران يفرّقان الباحثين بصدد هذا الموضوع: أولهما، يعتبر المعنى علاقة دليل ـ شيء؛ وثانيهما، يعتبر المعنى علاقة دليل ـ دليل. يعتبر بِرْتْرانْدْ رَاسَلْ مثالاً جيداً للأول. يقول: "لا أحدَ يمكنهُ أن يفهمَ كلمةَ جبن إذا لم يسبقْه اختبارٌ غيرُ لغوي للجبنِ"[1].

ويجيب يَاكُبْسُونْ على هذا الموقف بقوله: "إن أي شخص يمكنه أن يفهم هذه الكلمة إذا كان يعرف أنها تعني 'غذاءٌ يتمُّ الحصولُ عليهِ بتخميرِ الحليبِ الرائبِ'"[2]. شخصيًّا أتبنّى نظريّة رَاسَلْ، إذ أعتقد أنني قد استخدمت طول حياتي كلمة جبن دون أن أستحضر في ذهني التحديد المقدم. إن الكلام هو، وأنا أقول هذا مجدداً، توصيلُ التجربةِ. لكن إذا تبنّينا هذا التصور، فإننا لا نستطيع أن نُنْكِرَ مع ذلك قيمة الشرح بوصفه معيارَ المعنى. والحال أن معنى الشعر يفلت لهذا المعيار. إن للشعر معنى، إلّا أنه لا يقبل الشرحَ. هذا التأكيد الأخير يمثّل جزءاً من الآراء المقبولة. ومع ذلك فإن لهذا التأكيد معنيين مختلفين. فإذا كان ظ1 ملفوظاً شعريًّا فإن ظ2 لا يمكن إنتاجه، أو أنه يمكن إنتاجه، إلّا أنه لا يكون شعريًّا.

---

(1) «Logical positivism», *Rev. Int. Phil.*, *18*, p.3.

(2) *Essais de stylistique stucturale*, p.78.

الحالة الأولى هي حالة الشعر المُسمّى "مستغلقاً". إن المسار ظ1 ← ظ2 يغدو مستحيلاً، وذلك لأن ظ2 لم ينتجه أحد، أو لأنه ينشطر، تبعاً للشُّرَّاحِ، إلى ملفوظات مختلفةٍ دون أن يحصل الإجماعُ. ذلك هو حال إضَاءَات رَامْبُو على سبيل المثال[3]. وحال كثيرٍ من أشعار مَالَارْمِيه.

لقد كتب مَالَارْمِيه بصدد قصيدته:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,

Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore.

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor,

"لقد استخلصت هذه السُّونَاتَة التي فكرت فيها مرّةً من مشروع دراسةٍ حول الكلام: وعلى العكس، فإني أريد أن أقول: إن المعنى، إذا كان هنا معنى واحد، (إلّا إنني قد أجد العزاء في نقيض ذلك بفضل القَدْر الذي تحتويه من الشعر في نظري)، قد أوحى به سرابٌ داخلي للكلمات نفسِها. وبالاستسلام لرغبة الهمس بها مرّاتٍ عديدة، ينتابني إحساس كَبَّالِيٌّ"[4]. فلنحتفظ بهذا

(3) يُنظر بصدد هذه النقطة: تُودُورُوفْ *Les genres du discours*، ص204 وما بعدها، حيث يحلل هذا النصّ باعتباره متوالية ما يُسمّيه انزياحات مختزلة. ويستنتج المؤلف أن معناها هو أن لا معنى لها، ص219.

(4) «Lettre à cazalis». Cf. H. Mondor, *Vie de Mallarmé*, p.267.

الاعتراف. إن مَالَارْمِيه لا ينكر الحدوث المتزامن لمعنى غائب ولـ "شحنة من الشعر" الحاضر. هناك سؤال ينبغي طرحه، وهو ألّا يتكوّن هذا المعنى من هذا "الإحساس الغامض" الذي يذكره الشاعر، أو "الغرابة المزعجة" unheimliche لفْرُويْدْ Freud، تلك الغرابة التي يضفيها "الليل" على الأشياء؛ و"الليل" هو العنوان الأول للقصيدة. لكنني أستبق الأمور هنا. ينبغي أن نستنتج فقط من التجربة الطَّلْسَمِيَّة أحدَ أمرين: إما أن مثل هذه القصائد ليس لها معنى، وإما أن المعيار المفترض ليس معياراً.

ولكن ليس الشعر كلُّهُ طَلْسَمِيًّا. وكما يلاحظ أرَاغُونْ فإن الطَّلْسَمِيَّة قد أصبحت الخاصيّة المميَّزة للشعر الحديث، وتظلّ المُدَوَّنة الكلاسيكيّة على وجه العموم قابلةً للشرحِ. لكن ها هي الواقعة الرئيسية. فحتى إذا اعتُبِرَ الشرح ممكناً ويكون، تبعاً لذلك، ظ2 معادلاً دلاليًّا مقبولاً لـ ظ1، فإن هناك واقعةً تمّ إثباتها على نطاق واسع وهي أنه إذا كان ظ1 شعريا فإن ظ2 ليس كذلك؛ ففي المسافة التي تمتد من أحدهما إلى الآخر يظلّ المعنى بالتحديد قائماً إلّا أن الشعريّة تختفي في الطريق. يقول خ. ل. بُورْخِيسْ J.L. Borges عن هِيغو: "إن معجزة شعره تتمثّل في كونه يعْلم كيف يستخدم كلماتٍ بسيطةً. فعلى سبيل المثال لكي يقول هِيغو: إن الليل قد خيَّم، يقول بدَلَ ذلك: لقد كان النبات أسودَ. فما أجملَ هذا!"[5]. إلّا أنه يكفي تطبيق الاستبدال:

- ظ1 كانت رُوثْ تحلم وبُوزْ كان ينام؛ النبات كان أسودَ
- ظ2 كانت رُوثْ تحلم وبُوزْ كان ينام؛ الليلة كانت مُخَيِّمَةً

لكي ندرك الخسارة الشعريّة المترتبة على هذه العمليّة. نستطيع أن نكرر هذا الاستِبْدالَ مائة مرةٍ ونحصل على نفس النتيجة. وهنا يبرز المأزق. فإذا كانت الشعريّة تنبثق من المعنى، فكيف يمكن أن نسلِّم بحضورها وغيابها في نصَّيْن يحملان نفس المعنى؟

الأكيد أننا نستطيع، أن نعترض على الشرح، فشرح بُورْخِيسْ ليس بديهياً.

(5) **مقابلة في صحيفة الفِيكَارُو**، 29-10-1977.

إنه يخلط السبب (اللَّيْلَة كَانَتْ مُخَيِّمَةً) بالأثر (النَّبَاتُ كانَ أَسْوَدَ). فلنتناول، لأجل حسم المناقشة، مثالَنا من صورة مستعملة أو شائعة، على الأقل، بالقَدْر الكافي لكي تحتل مكاناً في المُعْجَم. وهكذا، فإن عبارة **شَعَرٌ مِنْ ذَهَبٍ** لا تبدو، على الرغم من ابتذالها، قد فقدت قوّتها. إننا ما نزال نعثر عليها في شعر نِرْفَالْ:

"**لم أتمالك، وأنا أقبّلها، فضغطتُ على يدها. وكانت الدوائر الطويلة لشعورها الذهبية تلامِسُ خَدَّيَّ. ومن تلك اللحظة تمكّن مني اضطرابٌ مجهولٌ**" . (أُورِيلْيَا Orelia)

وكذلك نجد عند مَالَارْمِيه نفس الصورة في صيغة تركيبيّة متميِّزة:

الشمسُ على الرِّمالِ. أيتُها المقاوِمةُ النَّائمةُ!

فِي ذَهبِ شُعُورِك يسخَنُ حمَّامٌ فاترٌ

ينبغي أن نصدق أن هناك صيغاً تستعصي على الاستهلاك من حيث الشعريّة. ليس الاستعمال، ورغم ما يظن، هو الاستهلاك. إن العبارة هي في كل الأحوال مستعملة بما فيه الكفاية لكي يشير إليها المُعْجَمُ بكلمة **ذَهَبٌ** مع شرحها "**شعورٌ من ذَهَبٍ**" : **بِشُقْرَةٍ مُذهبةٍ**" كما يقول **مُعْجَمُ "بُوتِي رُوبيرْ"**. وإذا قارنَّا هنا أيضاً بين العبارتين فإننا لا نستطيع إلّا أن نتأكد من ضياع الشعريّة ضياعاً تاماً. إن المُعْجَمَ، كما هو ثابت، ليس إنجيلاً ونحن نستطيع أن نطعن هنا أيضاً في الشرح، وذلك بالتذرع، مثلاً، بالسِّمَاتِ الدلاليّةِ الحاضرةِ في **ذَهَبٌ** التي لا يراعيها التحديد، من قبيل سِمَتَيْ "الجمال" و"الندرة" ، على سبيل المثال.

إلّا أنه لا يكفي حينئذٍ إتمام الشرح بالقول: **شُعورٌ بشُقرة مُذهبة نادرة وجميلة**، ونستطيع أن نتابع. فلا يوجد أي شيء في المحدَّد لا يمكن أن يحتويه التحديد. وحسب مبدإ سيرْلْ فإن الكلام يستطيع أن يقول كل شيء[6]. لكن مهما كان الشرح تاماً فإنه لا يفارق درجة الصفر في الشعريّة. وما عدا هذا فإنه يكفي لحل المسألة الاحتفاظُ باللفظ البدئي، وبسط الاستعارة في تشبيه صريح: **شعورٌ بلونٍ يُذكِّر بلونِ الذَّهبِ** هي في الحقيقة شرح **شُعورٌ منْ ذَهَبٍ**. وإذا سلَّمنا، على

(6) يطلق جونْ سُورْلْ «مبدأ التعبيرية» على المبدإ الذي بموجبه «يمكن لكل ما يُراد التدليل عليه أن يُقال». *Les actes du langage*, p.55.

الأقل، بأن العبارة لا يمكن فهمها بمعناها الحرفي وهو **شُعورٌ مِنْ ذَهَبٍ** والتي هي إذن ما نُسمِّيهِ، بصيغة كلاسيكية، مجازاً، أي آليّة للشرح انطلاقاً من العلاقات الطبيعيّة (المشابهة والمجاورة إلخ) بين المعنى الحرفي والمعنى المجازي. إلّا أن الاستعارة تظلّ شعريّةً حيث لا يكون التشبيه كذلك[7]. نستطيع أن نُخضع أية ترجمة لنص شعري لنفس التجربة فنحصل على نفس النتائج.

الواقع أن أي تفسير لنص شعري لم يتطَلَّعْ أبداً إلى خاصيّة الشعريّة، وينطبق نفس التأكيد على النصّ الأدبي عامةً. إن الشارح أو المفسِّر يقول المعنى. إلّا أنه يعرف أن نصه ليست له هذه الخاصيّة أو هذه الطبيعة، أي الأدبية التي تصنع قيمةَ نص المنطلق وتجعله أهلاً لكي يكون مفسراً. ويظلّ هذا صحيحاً مهما كانت طبقات أو مستويات المعاني المستحضرة. إن اللجوء إلى الإيحاء، بمعناه الكلاسيكي، بوصفه "معنى إضافياً"، لا يغيّر شيئاً. فمهما كانت طبيعة الإيحاء، وسواءٌ أكان ملتصقاً بالدال أم كان ملتصقاً بالمرجع، أكان من النمط الجناسِيِّ أم التَّرابُطِي، أكان نفسياً أم إيديولوجياً، فإنه يمكن دوماً أن يمْثُل في الشرح دون أن يكسبه ذلك أدنى قَدْرٍ من الشعريّة. ينبغي أن نعود إلى الوضوح. فإذا أطْلَقْنَا مصطلحَ شعر على ذلك النصّ الذي يكرّر دون كلالة "أنا أحبك"[8] وليس على **نقد العقل الخالص** فذلك لأن المعايير ذات القيمة المنسوبة عادةً إلى المعنى والغنى والتفرد والعمق إلخ.، ليست مميِّزةً من وجهة نظر الشعريّة.

وفيما يتعلَّق بنظريّة "التعدد الدلالي" التي تعيش اليوم مرحلة الموضة، والتي تربط بين الشعريّة، أو بتعبير أدق، بين الأدبية وبين تعدد المعاني، أي تعدد الشروح الممكنة لنفس النصّ، فينبغي أن نوجّه إليها سؤالاً: كيف تفهم هذه النظريّة ما يُسمَّى التعدد الدلالي؟ هل التعدد الدلالي احتمالي أم أنه متحقق؟ إذا كان هذا التعدد احتمالياً فإنه يظلّ غيرَ إجرائي على مستوى القراءة الفعلية، حيث يكون معنى

---

(7) هناك مقارنات [أو تشبيهات] شعريّة بطبيعة الحال. إلّا أن هذه هي نفسها منزاحة. ينظر جَانْ كُوهِنْ: «Comparaison poétique» in. *Langages*, 12, 1968.

(8) كما هو الحال في سُونَاتَة لُوِيسْ لَابِي:

«O beaux yeux bruns, o regards détournez»

الذي حلّله نيكُولاسْ ريفِيتْ: *Langage, musique, Poésie*, p.176.

واحدٌ فقط هو الذي يحققه القارئ. وإذا كان هذا التعدد متحققاً فيمكن حينئذٍ طرح السؤال: هل يمكن تقديم شرح متعدد ومتزامن؟ كلنا نعرف أننا نستطيع فهمَ نص في لغة أجنبية بترجمته داخلياً في لغته الخاصة. لكن هل يمكن أن نضع لنفس النصّ ترجمات متعددة متزامنة؟ ففي حال الإيجاب، هل يكون النصّ المطروح [أي الترجمة] شعراً؟ الواقع أن الغموض شائع في الكلام اليومي. ومن هذا القبيل العبارة الشهيرة، **خوفُ الأعداءِ**، التي لا يستطيع أحد أن يدّعي أنها أكثر شعريّة من العبارة غير الغامضة مثل **غضبُ الأعداءِ**. من اليسير مضاعفة الأمثلة(9). هذه النظريّة تولدت في الواقع من تعميم الآليّة المجازية. إلّا أن المجاز الشعري ـ كل هذا التحليل مُوَجَّه إلى البرهنة على ذلك ـ إذا كان هناك مجاز، ليس "تغييراً للمعنى" على الأقل بالمعنى الذي يُنسب إلى كلمة "معنى".

ينبغي، في النهاية، دحض حُجَّةٍ أخيرة. إذا كانت عبارة **شعورٌ منْ ذهبٍ** صورة فإن لها، بوصفها كذلك، معنىً زائداً، "إيحاءً أسلوبيًّا" يميّز التصويرية بوصفها علامةً على نمط معيّن من اللغة الذي هو الشعر. إن مثل هذه الإيحاءات موجودةٌ ما في ذلك شك، وهي تظهر في كل مكان. كل خطاب يتسم بالاستقلاليّة الذاتية ويؤشر على سننه الخاص. وهكذا فإن (الموجة onde) و (صَبَا zéphyre) و(عبور trépas) توحي باللغة الفرنسية في القرون الكلاسيكية، وبنفس الطريقة فإن وفرة الصور البديعية يمكن أن تكون علامةً على الشعريّة لكنها لا تفسرها. لا يمكن اللجوء، لأجل التفسير، إلى هذه الطُّوطُولُوجِيَّة: إن الصورة هي شعريّة لأننا نعثر عليها في القصائد الشعريّة. إننا نقلب في الواقع التفسير. لا تكون الصورة شعريّة لوفرتها في الشعر، لكن لكون الصورة شعريّة، فهي تتوفر بكثرة في الشعر. نعود إذن إلى السؤال، لماذا كانت الصورة شعريّةً في حين أن شرحها ليس كذلك؟

ويطرح نفس السؤال بصدد أية صورة، مجازاً كانت أم غيرَ مجاز. إنه من الصعوبة القول ألّا وجود بين:

(9) هذه مناسبة لإدانة إدانة الأُحادية الدلاليّة باعتبارها «فاشية» أو «إخصائية». إن اللغة العلميّة، ينبغي التأكيد على هذا، هي، أو تسعى إلى أن تكون واحدة المعنى. ليس من الجدية اعتبار كِيبْلِيرْ أول فاشستي لأنه يعتبر «فلك فِينُوسْ» له معنى واحد وواحد فقط.

- ظ1 تَحتَ قَنطَرةِ مِيرَابُو تَجرِي السِّينْ

وبين

- ظ2 السِّينْ تَجرِي تَحتَ قَنطَرةِ مِيرَابُو

تعادلاً دلاليًا. إن الفارق الوحيد المقبول لدى اللسانيات، في هذه الحالة هو فارق "التَّبْئِير" المنقول من قَنطَرةِ في ظ1 إلى السِّينْ في ظ2. إلّا أننا لا نرى جيداً كيف يمكن لهذا الفارق التبئيري أن يحيط علماً بالفارق الشعري بين الملفوظَيْن. إننا نعود لكي نصادف، مرّةً أخرى، نفس البديهة بصدد كل نمط من الصور التي سجلتها البلاغة، وإذا امتنعنا عن العودة إلى نظريّة الشعر القديمة التي تنظر إلى الشعر بوصفه "موسيقى كلمات"، وإذا كنا نريد للشعريّة أن تُرْبَطَ بالمعنى فينبغي حينئذٍ القبول بأن الملفوظَيْن ظ1 و ظ2 هما، من زاوية دلاليّة، متماثلان ومختلفان في نفس الآن. وهنا تنفتح إشكالية الشعريّة على المأزق القديم، مأزق هو نفسه وهو غيره. إن الشاعر يقول هذا:

الكلماتُ التِي اسْتعمِلها

هيَ كلماتُ كلِّ الأيامِ وليسَتْ هي نفسُها. (بُولْ كْلُودِيلْ P. Claudel)

ولأجل تلافي المأزق، هناك طريق واحدة. وذلك بتخطي طرفَيْه وطرح المشكلة على مستوى آخر. ينبغي تَجْدِيلُ مفهوم المعنى بإدراج الثنائية في كنف الدلالة نفسها. فإذا كان يوجد معنيان من طبيعتين مختلفتين فحينئذٍ سيكون ممكناً القبول، بدون تناقض، بكون المعنى مؤتلفاً ومختلفاً وأن الشعر يتعارض مع لاشعر، لكونه يتوفر على معنىً مغاير وليس على معنىً آخر [أي فائض].

إن مثل هذا الحل يثير مشكلة "معنى المعنى"، وهو المجال الذي لا نُقْدِمَ على المجازفة بالخوض فيه دون أن ينتابنا الارتعاش. إن الصعوبات، ما تزال إلى اليوم مستعصيةً والصفحاتُ الموالية لا تزعم أنها تتخطاها، فهي لا تشكل نظريّةً تامة للمعنى. لكنها تشكل فقط محاولةَ وصفٍ يسعى إلى إلقاء الأضواء على المشكلة من خلال الصعوبة نفسها التي تُعِيقُ حلّها. هذه المقاربة الجديدة تتخذ لها موقعاً في منظورين مترابطين، إلّا أنهما مختلفان وهما ظَاهِرَاتِي ونفسي. إن الأول يحاول وصف الكيفيّة التي يظهر بها الكلامان وما هي السمات المميِّزة

لظهورهما، على مستوى القراءة المباشرة والعفوية التي هي وحدها المميِّزة ظَاهِرَاتِياً.

وعلى هذا المستوى فإن الفارق واضحٌ. صحيح أن الكلماتِ هي نفسها وليست هي نفسها. ولأجل إدراك هذا جيداً يكفي أن نواجه ملفوظَيْن يحتويان نفس اللفظ. مثال ذلك **ذَهَبٌ في شُعورٌ منْ ذَهَبٍ وقِطعٌ نقديةٌ منْ ذَهَبٍ** أو **أخضرُ** في

كَانت تلبسُ في تِلك الليلةِ زِيًّا أخضرَ

لقدْ حلَمتُ الليلةَ خضراءَ والثلوجُ مبهورةٌ (رَامْبُو)

إن الفارق صارخٌ؛ لكن كيف نحدّده؟ هنا ينبغي أن ندرج مفهوم مَالَارْمِيه "شكل المعنى" حيث يتخذ "شكل" معناه الظَاهِرَاتِي والفريد المظهر: إن معنى الكلمات يمكن أن يقال عنه بحق، إنه هو نفسه من حيث المحتوى، إلّا أنه مختلف من حيثُ الشكلُ.

هناك سمة ظَاهِرَاتِية تمييزية بشكل لا يقبل المناقشة، لأنها متشاكلة مع اللغة. إنها سمة "الوضوح". إن اللغة تقول عن ملفوظٍ ما، وعن نصٍّ ما، إنه واضحٌ قليلاً أو كثيراً، أو إنه غامضٌ قليلاً أو كثيراً. ستكون لديَّ فرصة طويلة للرجوع إلى هذا التعارض. وسأكتفي الآن بالتذكير بوجوده لأجل إقامة أساس صلاحيّة المقاربة الظَاهِرَاتِيَّة للكلام. إن نصّيَنْ يمكن أن يكون لهما نفس المعنى إلّا أنهما يكونان مختلفين، مع ذلك، بدرجة وضوحهما. ليس للشرح عموماً هدف آخر إلّا نقل النصّ من الغموض إلى الوضوح، أي بالحفاظ على المعنى عبر تغييره كُلِّيَّةً: بمعنى الحفاظ على المعنى أو على كيان المعنى، وتحويل الشكل أو مظهره.

هناك سمة ظَاهِرَاتِية أخرى تَسِمُ الكلامَ، تمكن تسميتها الشِّدَّةَ (ضِدّ الحياد). هذا اللفظ مقتبس من إِدْغارْ أَلَنْ بُو الذي يؤسس عليه القانون الشعري الوحيد الموجود إلى اليوم. وهذا أمر سأعود إليه. وبالنسبة إلى التحليل الآن فإنه يدرجه بوصفه مصطلحاً بدائياً للميتالغة الشعريّة[10]. وبهذه الصفة فلا يمكن تحديده،

(10) يتحدث هَامْبولدْتْ عن «فيض من الشِّدَّةِ» مكسو بالكلمات في القصيدة، لكنه لا يحدد هذا المصطلح. يُنظر: ن. تشُومْسْكِي *Linguistique cartésienne*.

وليست هناك حاجة لكي يكون كذلك. إلّا أننا نستطيع أن نصفه اعتماداً على سلسلة من الاستعارات.

تحدّد البلاغة الكلاسيكية الصور البديعية، وهذا لم يتمّ التشديد عليه بما فيه الكفاية، بالنظر إليها من زاويتَيْن، بنيوية ووظيفيّة، أي بالنظر إليها [فيما يتعلّق بهذه الزاوية الأخيرة] في علاقتها بـ "تأثير" معين تسعى إلى إحداثه. هذا التأثير يصفه فُونْتَانْيِيه مثلاً بمصطلحات متواترة مثل "القوة" و"الطاقة" و"البريق" و"الحياة". هذه المصطلحات المستخدمة بدون تمييز مترادفة وليست محددة. وهي تشير بحق إلى إحساس ما، هو إحساس لا يقبل التحديد.

هناك استعارة شائعة وهي من طبيعة موسيقية: الكلمات الشعريّة "تُغَنِّي". الاستعارة هنا خطيرة إذا كانت تحيل على دال صوتي، وصائبة إذا كانت تستدعي المدلول. الشعر هو غناء المدلول، "فكر يُتَغَنَّى به"، حسب قول رَامْبُو. وهذا يعني أن المعنى الشعري يؤثّر في المتلقي مثلما تؤثّر الموسيقى. وكما يقول فَالِيرِي "التحكم من الخارج". وبهذا المعنى يمكن أن يقال عن الشعر، بواسطة نفس الاستعارة، انه "غنائي" lyrique وذلك ليس لأن الشعر يعبر عن "الأنا" لكن لأنه يجعل المعنى يُغَنِّي.

وحينئذٍ يصبح كل شعر ذَا أُرُومةٍ غنائيةٍ، والكلمتان في النهاية يختلط معنياهما. إن الكلمات تنبعث فيها الحياة وتفعل وتفرض علينا طريقة وجودها. هناك استعارة ثانية تتقاطع مع الأولى. وهي مقترضة من ظاهرة الصدى الفيزيائية. أن نفهم قصيدة هو أن نتجاوب معها. يذهب كَانْدِينْسْكِي Kandinsky إلى القول: "إن كل كلمة يُتَلَفَّظُ بها (السماء، الإنسان) تحدث ذبذبة داخلية"[11]. وهذه الذبذبة، التي نتقبّلها بسهولة، تُلْحَظُ بشكل أوضح في الشعر مما في النثر. وفي السياق الشعري فإن الكلمات تبدو حَيَّةً بفضل ضرب من "الذبذبة" الداخلية. إن كلمة **أخضر** في **ليلة خضراء** تتوتر وتبثّ نوعاً من الإشعاع الذي يدركُ المتلقي ويتواصل معه. وبالتعارض مع ذلك فإن الكلمات في النثر تُسمّى "مسطَّحة" و"باردة" و"ميِّتة"، وتُسمّى كلمات الشعر "حَيَّةً" و"ملوّنة" و"نشيطةً" و"حارقةً". إنها أكثر طاقةً

---

(11) *Du spirituel dans l'art*, p.105.

حسب تعبير عِزْرا باَونْدْ. إنها "تَتَوَقَّدُ" حسب عبارة مَالاَرْمِيه؛ وهي حسب بارت "دلائلُ مُنتصِبةٌ". يقول مِيرْلُو-بُونْتِي: "المعروف أن قصيدة ما إذا كانت تحتوي دلالة أولى قابلة للترجمة إلى النثر، فإنها تبعث في ذهن القارئ وجوداً ثانياً يحددها بوصفها قصيدةً"(12).

فكيف نصف هذا الوجود الثاني للدلالة؟ إن المؤلف يجده متماثلاً في كل الفنون. "القصيدة والرواية واللوحة والقطعة الموسيقية هي أفراد، أي إنها موجودات لا نستطيع أن نميّز فيها العبارة من المُعبَّر عنه، لا يكون فيها المعنى في المتناول إلّا بالاتصال المباشر، وهي تشع معناها دون أن تهجر موقعها الزماني والمكاني". لقد أمكن إسنادُ قيمةٍ أُونْطولوجيّةٍ إلى لفظَيْ إشعاع ـ أو تجاوب ـ. "إن الحساسية الجمالية هي ملكة تؤهل للدخول في تجاوب وانسجام وتوافق مع الأصوات والروائح والأشكال والصور والألوان التي لا ينتجها بكثرة الكون وحسب، بل ينتجها أيضاً الآن **الإنسان** المفكر l'homo sapiens. هنا نصادف السر الكبير الذي يربط سمة فزيائية أساسيّة خاصة بكل نسق حي (خاصيّة توتر الأنساق ماوراء الثابتة) بل ويربط أيضاً الطبيعةَ المتموجة لما هو فِيزِيقِي، لما هو أدق **تذبذباً** في دماغ **الإنسان المفكر**"(13). لكن فلنغضَّ الطَرْف عن هذا الموضوع ولنَقِفْ عند المستوى الظَّاهِرَاتِي. إن ما تترجمه استعارة التجاوب إنما هو قدرة الشعر على الفعل. إنه يبعث الحيوية في الأشياء وصفات الأشياء التي لم تعد مجرد أشياء معزولة، محاصرة في دائرة اللاأنا، لكنها أشياء تخترق الحدود لأجل النفاذ إلى الأنا فتصبح إحساسات بنفس عددها.

إن الجواب على المشكلة الوظيفيّة ـ لماذا الصورة؟ ـ تجد بهذا جوابها في التحليل الظَاهِرَاتِي. وظيفة الصورة هي الشِّدَّةُ والشَّعْرَنَةُ، هي تَشْدِيدُ الْكَلَامِ. الكلمة الشعريّة لا تستبدل المعنى، أي المحتوى. إنها تستبدل الشكل. تَنتقِلُ من الحِيادِ إلى الشِّدَّةِ. يؤدي التحليل بهذا إلى اكتشاف سمتَيْن مميِّزتَيْن للتصوير البديعي. إنه من زاوية بنيوية إِطْلَاقٌ، ومن زاوية وظيفيّة تَشْدِيدٌ. الإطلاق لأجل التشديد، ذلك هو النموذج المقترح، ويمكن للتحليل أن يتوقف عند هذا الحد.

(12) *Phénoménologie de la perception*, p.177.

(13) E. Morin, *Le paradigme perdu*, p.119.

سيتلافى التحليل بهذه الطريقة الشائكة والوعرة التي ستتفرغ لها الصفحات الموالية. إن الإغراء كبير، لكن ينبغي تحمله. إذ إن هناك ثغرةً ينبغي ملؤها. فالعلاقة بين الطرفَيْن، الإطْلاَقُ والشِّدَّةُ، ليست بديهيّةً. لماذا يُشدِّدُ الخطابُ فور إقصاء النفيِ؟ بمجرد ما يطرح المشكل بهذه الصيغة فإن فرضيّةً ما تقوم. إن حيادية النصّ غير الشعري قد لا تكون أصيلة لكنها قد تشكل نتيجة صيرورة التحليل التي يقوم بها النفي. قد تكون كل كلمات اللغة متسمة، هي في ذاتها، بدرجات مختلفة بخاصيّة الشِّدَّة، أي بقدرة الفعل التي يختص بها، للنظرة الأولى، الكلام الشعري. إن حيادها هو حينئذٍ مجرد أثر النفي، ولا يشكل نفي النفي الذي ينجزه الانْزِيَاح الشعري إلّا استعادةً لقوّتها المفقودة. تلك هي الفرضيّة التي سنتبناها هنا. ولأجل أن نقدم لها أساساً تجريبياً ينبغي تجاوز المقاربة الظَاهِرَاتِيَّة والشروع في العمل على طريق سيكولوجية الكلام. وكم هي وعرة هذه الطريق! أي بالتساؤل عن الوضع "الذهني" للكيانات اللغوية.

لقد كتب فَالِيري متحَدِّثاً عن مَالاَرْمِيه: "قد يقال إنه كان يريد أن يقول إن الشعر الذي يجب أن يتميَّز عن النثر بشكله الصوتي والموسيقي يتميَّز عنه أيضاً **بِشَكْلِ المَعْنَى**"[14]. فماذا ينبغي أن يُفهَم من عبارة "شكل المعنى"؟ لقد طبّقه التحليل من وجهة النظر البنيوية على الخاصيّة الانْزِيَاحيّة والإطلاقيّة للمعنى. ومن وجهة نظر وظيفيّة فإن المعنى الشعري يتميَّز بشدَّته. ينبغي، بعد هذا، البحث عن الخاصيّة الذهنيّة، أي عن وضعه السِّيكُولُوجِي: والحال أن مَالاَرْمِيه هكذا كان يفهمه. يقول فَالِيرِي: "**وبالنسبة إليه فإن المحتوى الشعري ينبغي أن يكون مختلفاً عن الفكر العادي كما أن الكلام العادي مختلف عن الكلام المنظوم**". هذه الجملة، التي يشدّد عليها الكاتب هي جملة صريحة تمامَ الصراحةِ؛ فالاختلاف اللغويُّ بين الكلامين يطابقهما اختلافٌ في "الفكر". يتعلَّق الأمر بتمييز سِيكُولُوجِي.

لقد تَنَكَّرَتِ اللسانياتُ، لأمد طويل، وهي واقعة تحت تأثير بْلُومْفِيلْدْ Bloomfield والسلوكية، لأي لجوء إلى "الذهنيّة". وهي الآن تصعد إلى المسرح مجدداً مع اللسانيات الأميركية[15]. والحقيقة أن الذهنيّة لم تفارق اللسانياتِ أبداً.

---

(14) «Stephan Mallarmé», *Œuvres*, Pléiade, 1. p.668.

(15) G. Leech l'appel «néo-mentalisme», *Cf. Semantics*, p.93.

يقول سُوسيرْ بصريح العبارة: "إن الطرفَيْن الشريكَيْن في الدليل اللغوي هما معاً نفسيّانِ" (دروس. . . ص98). ويدقق ذلك بقوله: "لا يجمع الدليل اللغوي بين الشيء واسمه، لكنه يجمع بين مفهوم وصورة سمعيّة" . (ص99). ويؤكد في نفس الفقرة الطبيعة الذهنيّة للدليل ويطابق بين المدلول والمفهوم.

والحال أن الفكرة الأولى لا تقتضي الثانية. المدلول واقعة ذهنيّة. لكن أية واقعة ذهنيّة؟ يسلم سُوسيرْ، دون مناقشة، بالتماثل بين المعنى والمفهوم. ولهذا فقد قبل أن يقول: "ومن وجهة نظر المدلول أو المفهوم" . (ص158). لكن هذه المعادلة، هل هي بديهيّة؟ الحقيقة أنها تعود إلى أقدم موروُثٍ. لقد كان السكولائيون يقولون: "إن الكلمة تدل على الشيء بواسطة المفاهيم". وهذا بمثابة صياغة قَبْلية لمثلث أُوغْدَنْ ورِيتْشَارْدْزْ Ogden et Richards حيث ما نزال نعثر على المفهوم في مكان المدلول. وبنفس الطريقة فقد كان تْشُومْسْكِي يحدّد الدلالة بوصفها عِلْمَ "نسق المفهومات المُمكنة"[16]، دون أن يتساءل، إلى أي حدّ تظل مشروعةً المطابقةُ بين الدلالي والمفهومي. والحال أن هذه المُسلَّمة هي التي يريد هذا التحليل أن يسائلها. إن "مفهوم" هو مصطلح سيكولوجي وهو يشير إلى كيان ذهني، إلّا أن لدينا الحقَّ في التساؤل عمّا إذا كان هذا هو المرشح الوحيد الممكن لدور الطرف الذهني الوحيد المترابط مع المدلول.

لقد سبق للبلاغة التقليدية أن طرحت المسألة على هذا البساط، حينما طابقت بين "الصورة" figure والصورة البيانية image، أي بين كيان لغوي وبين كيان نفسي. ويعود التقليد إلى أَرِسْطُو. إن الاستعارة حسب قوله: "تصنعُ صورةً"، وحرفيًّا نقول: "تجعلنَا نَرَى"[17]. وما يزال هذا التصور حيًّا إلى اليوم. فبالصورة ينبغي أن نفهم ما هو محسوس، أي هذه البقية من الأشكال والألوان والأصوات والروائح، إلخ. التي تحتفظ بها الصورة ولو بالمعنى العام الدال على جنس الصورة من أصلها الحسي، والتي لا تتوفر في الفكرة أو التصور، ومع ذلك فإن لتأثير الصورة إذن أصل يتمثَّل في تغيير ذهني. وهكذا ينبغي أن تؤول الآليّة المجازية. ولنستدل على مثال بسيط مقتبس من أَرِسْطُو. إن شرح **الشيخوخةُ**

---

(16) *Aspects of the theory syntaxe*, p.160.

(17) *Rhétorique*, III, 10, 1410.

هيَ **مساءُ الحياةِ هو الشيخوخةُ هي نهايةُ الحياةِ**. نتوفر إذن على التماثل: النهاية = المساء. إلّا أن الانتقال من أحدهما إلى الآخر ليس انتقالاً من مفهوم إلى آخر، لكنه انتقالٌ من مفهوم إلى صورة بيانية، من مفهوم النهاية إلى الصورة البيانية، المساء. وفي هذا التغيير ذي الطبيعة الذهنيّة للمدلول تلقى الصورة وظيفتها، وإلّا فلماذا الصورة؟ فإذا لم يكن للمتحدث أي هدف آخر إلّا أن يجعلنا نفهم مفهوم النهاية فلماذا يقال المساء؟ لماذا يفرض "الَّلفُّ" على المتلقي؟ إن الَّلفَّ لا يُفَسَّرُ إلّا في حالة "الصور اللازمة" التي يسميها فُونْتَانْيِيه "المجاز الضروري"، مثل **أجنحة الطاحونة**، حيث تقترض اللغة من رصيدها كلمةً لملء ثغرة في مُعْجَمِها. لكن في حال الصور الحرة حيث الكلمة الخاصة موجودة، لماذا لا نستعمل هذه الكلمة نفسها؟ إن الصورة لا تُدْرِكُ غايتَهَا إلّا إذا كانت تغيِيراً في شكل المعنى لا المحتوى، إلّا إذا غيّرت المفهوم فجعلته صورةً بيانيّةً وغيّرت الذهني بجعله مَلْمُوساً. الصورة، بعيداً عن أن تكون مجردَ "زُخْرُفٍ" خالصٍ للخطاب، زخرفٍ تكون وظيفته مجرد جعل الكلام "ثَاخِناً" أو "ذَاتِيَّ الغَايَةِ"، كما يقول المعاصرون، لها حسب البلاغة الموغلة في القدم، غاية تتمثّل في التغيير الذهني للمدلول. إنها تعوض المفهومِيَّ بالمُخَيَّل ولا يعود تغيير المعنى إذا أوّلناه حسب الخطاطة الآتية:

الدال ———————— ◄ المدلول 1 ———————— ◄ المدلول 2

انتقالاً من مفهوم أول إلى مفهومٍ ثانٍ:

1) الدال ———————— ◄ المفهوم 1 ———————— ◄ المفهوم 2

لكنه انتقال من مفهوم إلى صورة بيانيّة:

2) الدال ———————— ◄ المفهوم ———————— ◄ الصورة البيانيّة

ومع ذلك، فإن هذا التأويل يظلّ ناقصاً. والواقع إن الخطاطة2 لا يمكن أن تطبّق إلّا على تركيب الرسالة codification؛ فالمتحدث هو الذي يفترض أنه يعوّض **النهاية** بـ **المساء**، أي المفهوم بالصورة البيانيّة، إلّا أنه بالنسبة إلى مفكِّك الرسالة تُقلب الخطاطة فتنطلق من **المساء إلى النهاية**، من الصورة إلى المفهوم. إن التغيّر يجعل من الذهني شيئاً ملموساً حسب الخطاطة الآتية:

الدال ←─────── الصورة البيانيّة ←─────── المفهوم

فأين هو الفضل، بالمقارنة بالخطاطة1، إذا كانت نقطة الوصول تظلّ دوماً هي المفهوم؟ إن الحلّ كامن في تسوية الاستعارة بالتشبيه المُضمر. هذه هي "التناسب" Analogie أو النِّسْبِيَّة الرابعة لأَرِسْطُو. إن شرح **الشيخوخةُ هيَ مساءُ الحياةِ** يصبح هو **الشيخوخةُ هيَ نهايةُ الحياةِ**، كما أن **المساء هو نهايةُ النهارِ** تتوفر إذن على الفكرة: النهاية، وعلى الصورة البيانيّة المساء. والصورة البيانيّة مُستخدمةٌ لتشبيه الفكرة. إلّا أن هذا الحل ليس جيداً، لأنه يطرح المشكل من جديد. فإذا كانت الاستعارة تشبيهاً مختصراً فأين يكمن الفارق الوظيفيّ بين العبارتين؟ فكيف تمكن الإحاطة باختلاف تَأْثِيرَيْ الاستعارة والتشبيه إذا كان التشبيه هو شرح الاستعارة؟ إذا كان هذا التأثير في القوة والحيوية، الذي أسميناه **الشِّدَّة**، يجد أصوله في الصورة البيانيّة، لماذا كان حاضراً في الصورة وليس موجوداً في التشبيه حيث الصورة البيانيّة حاضرة؟ إننا نقع مرّةً أخرى في نفس المأزق. الصورة والتشبيه هما معاً متماثلان ومختلفان في الآن ذاته.

وما يظل قائماً من النظريّة الكلاسيكية هو الاهتمام بالبحث عن الطبيعة الذهنيّة للمدلول التصويري البديعي، ورفض اعتبار الصورة مجردَ استبدال مفهومي بدل اعتباره انتقالاً من المفهومي إلى غير المفهومي. إلّا أن مجرد استدعاء الصورة لا يكفي. فإذا كانت الصورة صورةً بيانيّةً فذلك لوجود نمطَيْن من الصور البيانيّة، أحدهما مدلول الصورة والآخر مدلول التشبيه. إن الخاصِّية الشعريّة تقسم الصورة البيانيّة نفسها، وينبغي، تبعاً لهذا، أن نسلّم بوجود صور بيانيّة شعريّة وصور بيانيّة غير شعريّة، والمشكلة تتمثّل في معرفة مَكْمَنِ الفرق.

تقيم اللسانيات دوماً تنميطاً للكلام بحسب المعيار الوظيفيّ. نجد من بين هذه الأنماط نمطاً ثابتاً وهو الكلام الذي يُسمّى "عاطفيًّا" أو "انفعاليًّا" أو "تعبيريًّا". لكن ما هو الشيء الذي ينبغي أن يفهم من هذا؟

لقد عارض يَاكُبْسُونْ في تحليله الشهير للوظائف الكلامية "الوظيفة الانفعاليّة" بـ"الوظيفة المرجعية". فالأولى تشدّد على المتلقي والثانية تشدّد، عكس ذلك، على "السياق"، أي على العالم. وهذا يقوم، إذا فكرنا في الأمر جيداً على تناقض خطير. إن الكلام يُسمَّى في الحقيقة "انفعاليًّا" بقدر ما يعبّر عن

"موقف الذات إزاء ما يتحدث عنه"[18]. فلندرس جملةً من قبيل:

1) **وفاةُ والدِي تسببتْ لي في الكثيرِ منَ الحزنِ**، أو **الوَضْعُ الحاليُّ يُقْلِقُنِي**.
تستجيب هاتان الجملتان لتحديد يَاكُبْسُونْ للوظيفة الانفعاليّة. إنهما تعبيران عن موقف الذات إزاء الموضوع المُتحدَّث عنه. ومع ذلك فهل تنجزان وظيفة انفعاليّة؟ وفي أي شيء تختلفان عن جمل مثل:

2) **اليومَ ممطرٌ** أو **الأزمةُ الاقتصاديةُ متواصلةٌ**، الجملتان اللتان تضطلعان مع ذلك بوظيفة مرجعية؟ ففي الحالتين، تعبّر الجملة عن حالة الأشياء التي تحيل عليها. فكون المرجع في 1 ينتمي، باعتباره كذلك، إلى المجال العاطفي، والحال أن الأمر ليس كذلك بالنسبة إلى الحالة 2، لا يسمح نهائياً بمعارضتهما وظيفيًّا. ينبغي هنا أن نميّز بوضوح بين المرجع والمدلول، إن الطبيعة العاطفيّة لأحدهما لا تقتضي نهائياً الطبيعة العاطفيّة للآخر. إن مدلول **قَلِقٌ** في **الوَضْعُ الحاليُّ يُقْلِقُنِي** يظلّ مفهوميًّا وإن كانَ مرجعه عاطفيًّا. هناك صنف من الأقوال لا يمكن أن تُمَيَّز انطلاقاً من المرجع، لكنها تتميَّز انطلاقاً من المدلول وحده. لا يوجد كلام عاطفي إلّا إذا كان العاطفي، العاطفي وحَسْبُ، هو مدلول هذا الكلام. إن جملةً ما يمكنها أن تُحيل على مدلول وعلى مرجع عاطفيين معاً. هذه هي حال "أنا المغموم الأرمل المهموم". إلّا أن المدلول يمكن أن يكون عاطفيًّا دون أن يكون المرجع كذلك. ومن هذا القبيل قول نِرْفَالْ:

والدَّاليةُ حيثُ الغصنُ يعْلَقُ بالوردةِ

حيثُ المدلولُ العاطفيُّ يحيل على مرجع مادي. هذا الخلط بين المعنى والمرجع يتناظر مع خلط آخر يجب نفيه هنا، وينتج الخلط، هذه المرَّة، بين المعنى والتأثير في المتلقي. إن جملة من قبيل: **الحربُ معلنةٌ** قادرةٌ على إنتاج تأثيرات عاطفيّة شديدة في أولئك الذين يسمعونها. إلّا أن هذه العواطف هي

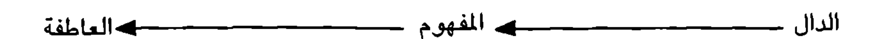
---

(18) Essais,... «poétique», p.214. صحيح أنَّ يَاكُبْسُونْ يقول «عبارة مباشرة»، وهو يُحيلُ بذلك على وقائع من قبيل التنغيم أو التعجب. إلا أنه إذا كانت لهذه العناصر وظيفة انفعالية فلَيس لأنها تحيل على إحساسات بل لأنها من نمط مخصُوصٍ من المدلول.

تأثيرات المعنى، وليست هي المعنى الذي يظلّ مفهوميًّا. ويكشف هذا عن تنوع هذه التأثيرات، فهو الألم في أغلب الحالات، لكن يمكن أن يكون عدم الاكتراث أو الغبطة عند مناصري الحرب. إلّا أن معنى جملة من هذا القبيل غير ملتبس. وكذلك ينبغي أن يكون معنى جملة ذات مدلول عاطفي. فإذا كان معناها إحساساً فحينئذٍ ينبغي أن يكون هذا الإحساس هو نفسه بالنسبة إلى كل المتلقين، وذلك في حدود صعوبات التفكيك بطبيعة الحال.

وعلى سبيل الاستنتاج، فإذا كنا نريد الاحتفاظ بوجود كلام عاطفي فينبغي أن نفهم بهذه العبارة كلاماً لا تكون فيه العواطف سبباً أو أثراً للمدلول لكنها هي هذا المدلول. ينبغي أن نسلِّم أننا نجد في بيت نِرْفَالْ الذي استشهدنا به الدوالَّ **داليّة وغصن ووردة**، تحيل مباشرةً على عواطف، أي إنها لا تفهم إلّا بقَدْر ما تكون معانيها إحساساً.

وباختصار، فإننا لا نستطيع أن نحدّد نمطاً من الكلام بوصفه كلاماً عاطفيًّا إلّا إذا كانت الدلالة المحمولة بهذا الكلام إحساساً ما. وإذا كنا نسلم بالتوازي مع ذلك، أن المعنى الأول لكلمةٍ ما في اللغة هو معنى مفهوميٌّ فحينئذٍ تكون الصورة البيانيّة الشعريّة هي تغيير المعنى حسب الخطاطة:



إلّا أنني لست أدري ما إذا كان في الإمكان تسمية هذا التغيير الذهني مجازاً أم أنه ينبغي الاحتفاظ بهذه الكلمة لمجرد الاستبدال المفهومي. إن المجازات الدِّيَاكْرُونِيَّة يمكنها أن تُعتبر مجرد استبدالات للمفاهيم. لكنني أحتفظ بالمسألة المتعلِّقة بمعرفة ما إذا كانت مثل هذه الظواهر موجودة سَانكْرونيًّا. وإذا كان الانْزِيَاح كذلك فهل يمكن لاختزاله أن يكون مفهوميًّا؟

يمكن لنظريّة من هذا القبيل أن تبدو مفارقةً. فقبل أن نتفرغ للإجابة عن الاعتراضات التي تثيرها، فَلْنُسَيِّجْهَا بأشهر الضَّماناتِ. فمَالَارْمِيه، الذي يُعتبر اليوم واحداً من رُوَّادِ الشكلانية، هو واحدٌ من مناصري النظريّة العاطفيّة: لقد سبقت لي مناسبةُ الاستشهاد بهذه الجملة البالغة الوضوح. "...إنني أبدع لغةً

تنبثق من صنعة شعريّة بالغة الجدة، لغةً قد أتمكن من تعريفها في هاتين الكلمتين وهما: رسمُ التأثيرِ الذي يُحدِثه الشيءُ، لا الشيءِ ذاتِه". لكن في أي شيء يكمن هذا التأثير؟ يتابع مَالَارْمِيه: "لا ينبغي للشِّعر أن يتكوّن إذن من الكلمات لكن ينبغي له أن يتكوّن من النوايا، وينبغي لكل الكلمات أن تَمَّحِيَ أمام الإحْساسَاتِ". وكذلك فإن شعريّة مَالَارْمِيه، وهي بعيدةٌ عن أن تختزل النصَّ إلى بِنْيَتِهِ اللفظيَّة، تشدّد على المدلول؛ وهو هنا الإحساس. أما فيما يتعلّق بطبيعة هذا الإحساس فإنه يُوضّح في الاستشهاد الآتي: "هنا يَبْطُلُ ادعاء، وهو ادعاءٌ خاطئٌ من وجهة نظر استطيقيَّة، تضمين الورقة الرهيفة من الكتاب شيئاً غيرَ رَهْبَةِ الغابة مثلاً، أو الرعدِ الصَّامِتِ المتَناثرِ وسط الأغصان، وليس الغابةُ المُتَضَمَّنَةُ في الأشجار"[19]. "رَهْبَة الغابة" هو بالتأكيد إحساس، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الاستعارة "الرَّعد الصَّامت" في الأغصان. وهذا الإحساس هو الذي يُكَوِّن التأثير، وذلك بالتعارض مع الشيء نفسه، وهو هنا "الغابةُ المُتَضَمَّنَةُ في الأشجار". ويقول مَالَارْمِيه أيضاً: "بما أن الشعرَ يقوم على الإبداع فمن الضروري أن يأخذ من الروح الإنسانية حالاتٍ ووَمْضاتٍ من صفاء مطلق، ومضاتٍ تشكل حقاً، في حال التغنّي بها جيّداً وفي حال إبرازها جيّداً، مَسرَّاتِ الإنسان. هنا يوجد الرمز، يوجد الإبداع وتجد لِكلمةِ شعر معناها: وهذا هو، على الجملة، الإبداع الإنساني الوحيد الممكن. وإذا كانت في الحقيقة الأحجار الكريمة التي نَتزَيَّنُ بها لا تُجْلِي **حالة الروح** فإن التزيُّن بها غير واجب..."[20]. وهكذا، فإن "هذه الشعريّة البالغة الجدة" تكمن في هذا التحويل للكلام الذي يتمّ بواسطته تقديم الشيء في صورة إحساس. هذا هو معنى الرمز عند مَالَارْمِيه.

يُثار بعد هذا سؤالان: يتعلَّق الأول، بوجود مثل هذا المدلول نفسه. ويتعلَّق الثاني، بمحتواه. سيحاول التحليل أن يجيب عن السؤالين، الواحدِ بعد الآخرِ، ولو بالاكتفاء برسم الحدود. هذان السؤالان يقتضيان، بسبب المشاكل

---

(19) «Variation sur un sujet», *Oeuvres complètes*, Pléiade, p.365.

(20) «Réponse à des enquêtes», *Oeuvres complètes*, Pléiade, p.870.

التشديد من عندي.

النفسية والاجتماعية والإبستيمولُوجيَّة التي يثيرانها بسطاً مُسهباً قد يتخطّى إطار عِلم الشعر كما قد يتخطّى كفاءة عالِم الشعر.

إن المسألة الأولى هي تلك التي يطرحها وجود طرف آخر، فيما وراء الزَّوْجِ: دال ـ مدلول، ذلك الذي هو الشيء أو المرجع، أي الطرف الثالث في المثلث السميائي.

تُعتَبرُ تمييزِيَّةُ المرجع في وصف الدليل اللغوي أمراً لا شك فيه؛ ففهم كلمة ما أو جملة ما، هو الانتقال من دال إلى مدلول، إلّا أن المدلول ليس مُدركاً كواقعة ذهنيّة. إن المتحدث يستهدف بالضرورة عبر الكلمات واقعةً غير لغويةٍ موجودةً في ذاتها، مستقلّةً عن كل عبارة لغوية أو غير لغوية. ليس معنى كلمة **طاولة** هو "فكرة طاولة". إن فهم عبارة **القمر يلمع** ليس هو إدراك مناسبة فعل لاسم، كما أنه ليس هو مناسبة تمثيل لآخر، وإنما هو انتساب خاصيّة واقعيّة إلى شيء واقعي، "كُلُّ وعيٍ هو وعيٌ بشيءٍ مَا". وهذه البديهة صادرة أيضاً عن الوعي اللغوي. إن كلماتَ اللغة هي كلمات قصدية، أي تتسامى نحو شيء آخر، أي تتجه نحو "وهي موضوعة موضع"[21] شيء آخرَ غيرِ لغويٍّ "مَوجودٍ قبْليًّا" يعبّر عنه الخطاب، إلّا أنه لا يخلقه. إن لعلم اللغة الحق في أن يختزل الدليل، كما يفعل سُوسيرْ، إلى كيان ذهني مزدوج. إلّا أنه يهجر بهذا الصَّنِيعِ المستوى الظَاهِرَاتِي الذي هو وحدَه المميَّز بالنسبة إلى المتحدث الذي لا يسمع صورة سمعية لكنه يسمع صوتاً، ولا يستهدف عبره مفهوماً لكنه يستهدف "شيئاً" أو"مرجعاً" واقعيًّا أو غير واقعي مجرداً أو ملموساً.

هنا نفتح قوساً. فالمرجع المقصود هنا، ليس هو مرجع فْرِيغه Frege، أي الشيء الواقعي كما هو موجود في ذاته. وحسب هذه الصياغة الأُونْطُولُوجِيَّة للمرجع، فإن كلمة من قبيل "أُولِيسْ Ulysse" لا مرجع لها، إذ إن **أُولِيسْ** غير موجود. إلّا أن مشكلة الوجود هذه لا يمكن أن يهتمّ بها إلّا المنطق. إن وجهة النظر المميِّزة بالنسبة إلى ما هو لغة لهي وجهة نظر ظَاهِرَاتِية[22]. وبالنسبة إلى

(21) عبارات نُورْتْرُوبْ فْرايْ في **تشريح النقد**.

(22) قارن بـ «المرجع القصدي» لمَاكْ كَاوْلِي. م. كَالْمِيشْ، *La sémantique générative*, p.169.

المتحدث فإن "أُولِيسْ" يحيل على شخصيّة من الأُودِيسَة، أي على كائن وهمي تميِّز وهميّته طريقة الوجود. وبنفس الطريقة، فإن الإحالة الظَاهِرَاتِيَّة ليست وقفاً على الألفاظ التي تُعَيِّنُ أفراداً. لا تحيل كلمة "أخضر" على إحساس وإنما تحيل على خاصيّة الأشياء وبنفس الطريقة فإن كلمة "اختلاف" تحيل على علاقة بين الأشياء، مع كون الخاصيّة والعلاقة تشكلان مرجعَيْ اللفظين كل واحد على حدة(23).

والحال أن مثل هذه الخاصيّة لا تنتمي، فيما يبدو، إلّا إلى مجموع المحتويات الذهنيَّة المدعوّة "تمثيلية"، أي المدركات والصور والمفاهيم. إنها لا تنتمي إلّا إلى هذا النظام من المظاهر الذهنيَّة التي لا تُعاش بوصفها كذلك، وإنما تُعاش بوصفها إدراكاً مباشراً لواقعةٍ غيرِ ذهنِيَّةٍ. إلّا أن هذه ليست، حسب التصور التقليدي، حالَ المظاهر العاطفيّة. إن الإحساس، بوصفه كذلك، يبدو غيرَ تمثيليٍّ ومنغلقاً على نفسه. في الإمكان القول: "مفهوم الوردة" أو "صورة الوردة". لكن، ألّا يوجد تناقض في الألفاظ عندما يقال "عاطفة" أو "انفعال الوردة"؟(24). تبدو كل عاطفة معيشة، أي مُدركة بوصفها كذلك، من جهة "أنا أوجد". إن الخوف والغضب والفرح والألم تشكل كلها حالات الأنا مُدركةً من قِبل الوعي الذي يحس بها بوصفها كذلك. هناك استعارة مكانية تصف الفرق. إن التمثيل يتمكّن من محتواه الخاص باعتباره "شيئاً موضوعيًا" أي باعتباره كائناً هناك خارجاً عن الأنا. ليست رؤيةُ شيءٍ ما رؤيةَ عينيه. وعلى العكس من ذلك، فإن العاطفة لا تدرك محتواها الخاص إلّا بوصفه "ذاتيًا"، أي بوصفه ظاهرة داخلية، وحدثاً داخلياً في الأنا التي تحس وتختلط به في آخر المطاف. وهكذا فإن محتويات الوعي ثنائيةٌ: "إن تمثيلاً بدون عاطفة" تقابله "عاطفة بدون تمثيل". العاطفة لا تستطيع، نتيجة ذلك، أن تكون مرشحة لدور المدلول، لأنها

---

(23) يُنظر بهذا الصدد:

G. O. Martin, *Language, truth and poetry*, ch. VII. «Does Literature refers?»

(24) ومع ذلك يقال بالألمانية «Abendstimmung», «Mopndscheinstimmung», «Morgenstimmung». ليس لكلمة stimmung مقابل فرنسي. يمكن أن تترجم «إحساس ـ الشفق» «إحساس ـ القمر المضيء» «إحساس الصباح». إن القاطعة تدل على ملمح شيئيّ بما يُحسّ.

يُنظر: Bollnow. *Les tonalitées affectives*, p.145.

لا تستطيع، عكس التمثيل، أن تحيل على شيء بوصفه شيئاً موضوعياً بعيداً عن الذات نفسها.

هناك مثال نمطيّ لهذا التصور يمكن أن يُقْرَأ عند أَلَانْ رُوبْ-غْرِيِّيه Alain Robbe-Grillet الذي يفتتح الصيرورة الاستعارية بهذه الألفاظ: "إن مبدأ هذا التآلف بمجرد ما يصبح مقبولاً فإنني سأتحدث عن حزن مشهدٍ طبيعيٍّ وعن لامبالاة حجرة ما، وعن غرورِ دلوِ الفحمِ. سأنسى أنني أنا وحدي الذي يحس بالحزن أو بالعزلة"[25]. إن المسؤول عن هذا النسيان هو، حسب المؤلف، "**الأنسنة**" التي تجعلنا نعتقد في العالم المتمركز حول الإنسان، عالم مسكون بأرواح شبيهة بأرواحنا. لكننا نستطيع أن نسأله من أين يأتي هذا الاعتقاد وعمّا إذا لم يكن الخطأ الذي يحتويه لا يجد أصوله في هذا الإدراك نفسه. إن مؤسسَ "الرواية الجديدة" يُقْصِي، دون أن يصرّح بذلك، المكسب الظَاهِرَاتِي الأساسي، وهو اكتشاف مظهر للعالَم لا ينبغي خلطه بوجوده كما تقدمه المعرفة.

ينبغي أن نحيل هنا على الكتاب الأساسي لمِيرْلُو - بُونْتِي، وهو **ظاهراتية الإدراك** الذي أقتبسُ منه كثيراً من النصّوص التي لا يمكن أن تكون، مع ذلك، بديلاً عن القراءة. فَلْنتذَكَّرْ فقط أن الإجراء الظَاهِرَاتِي يحاول وصف التجربة "الغفل"، كما هي معطاة، بعيداً عن بِنَاءَاتِ التأمل والمعرفة. والظَاهِرَاتِيَّة تسعى، عكس العلم، نحو العودة إلى المظهر المباشر الخالص. إنه، أي الإجراء الظَاهِرَاتِي يكتشف هناك الإحساس، فعل "الجسد الخاص" الذي لا يكون لأجل ذاته ولا في ذاته، لا يكون إحساساً ولا تأملاً، الإحساس الذي ينبغي وصفه في وضع وجوده الأصلي والغامض الذي يخصه. "وهكذا فإن الشيء هو الطرف المترابط مع جسدي بل يترابط بشكل أعم مع وجودي؛ ويكون جسدي مجرد بِنْيَتِهِ الثابتة، التي تتشكل حين يتمكّن منها جسدي؛ إنها بدءاً، ليست دلالة لأجل الفهم، لكنها بِنْيَةٌ في متناول رقابة الجسد، وإذا كنا نرغب في وصف الواقع تماماً كما يبدو لنا في التجربة الملموسة، فإننا سنجده مفعماً بالصفات الأَنْتْرُوبُولُوجِيّة". (ص369). إن حزن سماء غائمة ليس مُدركاً من قِبلِ الوعي بوصفه استجابتَهُ الخاصةَ لحافز حيادي في حدّ ذاته. إنه مقروء مباشرةً في السماء بوصفه سمته

(25) *Pour un Nouveau Roman*, p.62.

الخاصة. وتنبثق منه، مثلما تنبثق الرائحة .ينبغي أن نميّز ثلاث لحظات: 1) إدراك سماء رمادية 2) إحساس الحزن 3) إدراك السببية الرابطة بين 1) و2). فبواسطة نفس فعل الوعي، وهو فعل وحيد، تدرك الذات السماءَ وتحسّ بالحزن. إن السماء حزينة تماماً كما هي، وقد لا يكون هذا القول كافياً. وفي آخر المطاف فإن رؤية السماء بوصفها رمادية إنما هي إبعاد لها، وإدماج لها في معرفة ما. إن الإدراك الأصلي والمباشر "غير فكري وغير تأملي، لا يعود يرى الرمادي باعتباره لوناً لكن باعتباره حزناً ولهذا فقد كتب هَيْدغرْ: "**إن حالة** وجود الإنسان في حالة عاطفيّة معيَّنة لا تخضع بالأساس لأمر سيكولوجي، وليست هي نفسها حالة باطنية، تتجلّى لاحقاً بطريقة ملغزة وتلوّن الأشياء والأشخاص .. لا تصدر (الحالة العاطفيّة) من الداخل كما أنها لا تصدر من الخارج، لكنها تنبثق بوصفها وضع الوجود في عالم الوجود نفسه..."[26]. وصحيح أن هذا الإحساس ليس ثابتَ الإدراك، وأننا نستطيع أن ندرك السماء في نفس الآن رماديّةً وحياديّةً. وكما أن هناك إدراكَيْن، هناك صورتان، نمطان، وبعبارةٍ أدق هناك قطبان للتجربة: هناك تجربة "غفل" غير مُدْمِجَة. وتجربة تأملية مُدْمِجة. هذان قطبا الرؤية أو الوعي بالعالم. تبدو عبارة **السماء حزينة** منحرفةً في نظر الوعي الإدماجي. هذا النمط من الوعي هو بدون شك ذلك الذي يقوم عادةً عند "الرَّاشِدِ المتحضر"، وكل وظيفة الشعر تبدو حينئذٍ مجرد تحويل ذهني وتغييراً للوعي المصنوع بواسطة الكلمات وعودةً إلى الاتصال بالعالم حيث ينكشف ممتلئاً ما يُطلق عليه مِيرْلُو ـ بُونْتِي "الدلالات الحيوية" أو "الوجودية"، وهي الدلالات التي تَتَمَلَّكُهَا الكلماتُ مجدداً بمجرد ما تُمَكِّنُهَا الحليةُ التصويريةُ السُّلطةَ.

إن المجاز بوصفه اللحظة الثانية للصورة، أي بوصفه نفياً للانْزِيَاح الذي يستعمله هو مجرد "كلمة مقابل كلمة أخرى". وهكذا فليس فهم بيت بُودْلِيرْ:

إن السماءَ حزينةٌ وجميلةٌ مثل مُستراحٍ كبيرٍ

هو استبدال مفهوم بمفهوم آخر وتعويض **حَزِين** بـ **مُحْزِن**. هذا الحل بئيس وهو غير مفيد ومكلِّف في نفس الآن. القراءة الشعريّة هي حقاً تغيير، إلّا أنه تغيير جوهري

---

(26) *Sein und Zeit*, p.136.

لأنه تغيير لوضع علاقتنا بالأشياء ولرؤيتنا للعالم نحو وضع آخر. فأن نرى السماء حزينةً لهي كيفيّةٌ أصيلة للرؤية ولا يفعل الشاعر شيئاً غير قول الأشياء كما يراها[27].

يقودنا التحليل إذن، إلى تمييز نمطين من التجربة: أحدهما مُحايِد والآخر شَدِيد، الأول مفهومي والآخر عاطفي. إلّا أن التسليم بوجود إدراك أو صورة عاطفيّة يؤدي إلى التساؤل حول وضع العاطفيّة نفسها. إن قراءة قصيدة أو فهمها، إنما هي الإحساس بمعناها. لا يكون للكلام الشعري معنى إلّا إذا بعث إحساساً هو مظهر هذا المعنى نفسه. إلّا أن تساؤلاً يُثارُ. إن قراءة هذا النصّ ذِي النبرة الحزينةِ هو الإحساس بالحزن، لكن هل هو الوجود حزيناً؟ كما هو الأمر في حال الحِداد أو الفشل؟ فإذا كان الجواب بالإيجاب فكيف نفسر تزامن مثل هذا الشعور مع الافْتِتَانِ الشعريِّ. هنا تثار مشكلة السيكولوجية الاستطيقية التي لم يُثِرْ المختصون بشأنها ما يكفي من التساؤلات. إن مسرح تْشِيكُوفْ كله هو تنويعات لنفس الموضوع، وهو الضَّجَرُ من الحياة. لا نستطيع أن نستهلك هذا النصّ استهلاكاً حقيقياً إلّا بالشعور بهذه النَّبْرَةِ العاطفيّة التي يسعى كل مسرح تْشِيكُوفْ إلى توصيلها إلى المتلقين. ولكن هل يَتَضَجَّرُ المتفرجُ أمام عرض **الأخَوات الثّلاث**؟ إذا أجبنا بالسلب، فينبغي حينئذٍ أن نتخطّى مأزقاً جديداً. فكيف يمكن لنفس الذات أن تحس بالانزعاج وألا تحس به في نفس الآن؟ إن الجواب يقتضي، هنا أيضاً، تمييزاً بين نمطين من الإحساس: أحدهما معيش حقاً، هو الانفعال، بحصر المعنى، مع تجلياته الفيزيولوجية التي بدونها يكون، حسب ما يقول بحق وِلْيَمْ جِيمَسْ W. James، فارغاً من مادته؛ والإحساس الآخر لا يبعث أي أثر جانبي واعٍ قد يكون إحساساً، إلّا أنه لا يكون بذلك معيشاً. لقد سبق لفَالِيرِي أن أكد ضرورة هذا التمييز. فإذا كانت وظيفة القصيدة هي "أن تُحدث انفعالاً" فإن هذا الانفعال يظلّ متميّزاً. "يهمنا أن نعارض، بوضوح ما أمكن ذلك، بين الانفعال الشعري والانفعال العادي"[28]. ويقول: "إن هذه واحدة من خصائص الفن الأشدّ إثارةً. إنها تبعث فينا أثراً محسوساً، إلّا أن هذا الإحساس

(27) إن اللون الرَّمَادِيَّ ليوم من أيام الشِّتاء معِيشٌ أصلاً باعتباره كئيباً وحزيناً. وهذه «الخاصيّة» ليست مُبْنِيّة. إنها موضوعيّة مسبقاً.

(28) «Propos sur la poésie», *Oeuvres*, Pléiade, 1, p.1363.

ليس من قبيل الإحساس الأصلي"[29]. ويحدّد فَالِيري هذه الحساسية بكلمة: "الإحساس بالكون هو الذي يمثّل خاصيّة الشعر"[30]. وهذه الصيغة تختصر مَوْضُوعَيْ تحليلِنا، وهما "إطلاقيّة" الإحساس الشعري و"موضوعيّته".

يميّز مَيْكَلْ دُوفْرِينْ Mikel Dufrenne، بدوره، بشكل واضح، هذَيْن النمطَيْن اللذين يسمّيهما "الانفعال" و"الإحساس sentiment". وهكذا فإن انفعال الخوف ليس هو الإحساس sentiment بالمُرعِب: "إنه طريقة خاصة للاستجابة أمام ما هو مرعِبٌ حينما تمّ إدراكه باعتباره خاصيّةَ العالَم القائم، وللمقاومة في عالَم المُرْعِبِ. وبنفس الطريقة فإن الغبطة ليست هي الإحساس sentiment بما هو هزْلي لكنها الطريقة التي بواسطتها ننفذ إلى عالم الهزلي. وبنفس الطريقة فإن الرعب والشفقة ليسا هما الشعور بما هو تراجيدي وإنما هما استجابتان خاضعتان للطريقة التي نَنْفُذُ بها إلى عالَمِ ما هو تراجيدي بالارتباط مع أبطال التَّرَاجِيديَا"[31].

أما بالنسبة إلى مِيرْلُو ـ بُونْتِي فإذا كان يجعل من الجسد الطرف الثالث الوسيط بين الشيء في ذاته والشيء في الوعي، "الشيء الحساس أمام كل الأشياء؛ الذي يرنُّ أمام كل الأصوات ويتوتر أمام كل الألوان ويُمَكِّنُ الكلماتِ دلالتَهَا الأصليّةَ بالطريقة التي يستقبلها بها". (ص273). ومع هذا فهذه الدلالة ليست في نظره معيشاً أصيلاً. ويقول وهو يستشهد بتجارب وِرْنِرْ Werner حول الحوافز اللفظيّة التي تتخطّى سرعتها إمكانية التفكيك: "إن كلمة **ساخن** مثلاً تبعث نوعاً من تجربة الحرارة وتنشر حولها ما يشبه الهالة الدالة. وإن كلمة **صلب** تبعث نوعاً من تصلب الظهر والرقبة وهي لا تُسْقَطُ إلّا بشكل ثانوي على الحقل البصري أو السمعي وبشكل ثانوي تتخذ شكل دليل أو لفظ ... لا تصبح الكلمة حينئذٍ متميِّزة عن الموقف الذي تبعثه، وحيثما يدوم حضورها وحسب تبدو كصورةٍ خارجيّة وتبدو دلالتها بوصفها فكراً"[32]. (ص272). إلّا أن هذا الإحساس بالحرارة أو بالصلابة، ذلك الإحساس الذي

---

(29) «Nécecité de la poésie», *Œuvres*, Pléiade, 1, p.1389.

(30) «Propos sur la poésie», *ibid*, p.1363.

(31) *Phénoménologie de l'experience esthétique*, I, p.469.
يُنظر أيضاً لنفس المؤلف: *Le poétique*.

(32) إن المطابقة بين المعنى المباشر لكلمة «مع الحالة التي تثيرها» قريبة جداً من نظريّة أُوسكود التي سنتحدث عنها في الفصل الموالي.

يصنع معنى الكلمات يظل متميّزاً عن الإحساس الواقعي. "لا يتعلّق الأمر هنا باختزال دلالة كلمة **ساخن** إلى إحساسات الحرارة، حسب الصيغ المقترضة. إذ إن الحرارة التي أشعر بها وأنا أقرأ كلمة **ساخن** ليست حرارةً فعلية. إن جسدي وحده هو الذي يتهيأ للحرارة ويرسم، إذا صح القول، شكلها" . (ص273).

وكما أن الصورة ليست هي الإدراك، ولو احتفظ هذا بمحتواها، إذ إنه يقيم موضوعه باعتباره "غير واقعي" (سارتر)، فكذلك الإحساس الشعري، فلكونه غير معيش باعتباره حدثَ الأنا أو حالتَها، لكن باعتباره كيفيّةً شيئيّةً، فهو موسوم باللاواقعية. في الإمكان تسميته صورة عاطفيّة affective، وتبعاً لذلك تمكن تسميته أيضاً عاطفة خيالية. ويعود هذا إلى ما كان يسميه بُودْلِيرْ "حساسية الخيال" sensibilité. وهذا لا يعني أنها "مُمَوَّهَة" أو "مُمَثَّلَة". ولْنُكرِّرْ إن هذه تظلّ تجربة فعلية، إلّا أنها تظلّ "مُبعدة" بطريقة ما. وهكذا فقد أمكن الحديث عن "مسافة نفسيّة" حاصلة بنوع من الفصل يفكّ الارتباط بين الإحساس والاستجابات الخاصة بالجسد العضوي، المرتبطة هي نفسها بحاجاته الحيوية[33]. إن الاستعارة المكانية بإمكانها أن تساعدنا هنا أيضاً على الوصف. سيقال عن مثل هذا الإحساس بأنه وسيط بين الوجود والمعرفة، فهو ليس متطابقاً مع الذات بوصفه معيشاً، ولا مع البرانية الخالصة، بوصفه معروفاً، ولكنه في وسط الطريق وكأنه يتصل بالأماكن الظَاهِرَاتِيَّة للأنا ولِلَاأنا[34].

هذا النمط من الإحساس هو الذي يصنع المعنى الشعري، فهل سنستمر في تسميته "عاطفيًّا" أو "انفعاليًّا"؟ نعم، وذلك إذا اتفقنا على جعل هاتين الكلمتين تدلان على معنى الجنس بحيث تشير إلى كل أنواع الإحساس. إلّا أننا نتأسف لكون هذه الألفاظ لا تحيل على المعيش، وبهذا فإن صيغة "الكلام العاطفي" أو "المعنى الانفعالي" لا تحيل بالضرورة على "التعبير عن الإحساسات sentiments". إن مصطلح "الإيحاء" الذي استعملته أنا نفسي في **بِنْيَةِ اللغة الشعريّة** لهو مصطلح مريح، إلّا أن من الخطإ احتكار كلمة يستعملها في العادة

(33) E. Cullough. In, Ruyer, «L'expressivité» *Revue de Métaph. Et de Morale*, 1956.

(34) يقول مِيرْلُو ـ بُونْتِي: «أنْ نعيش شيئاً، ليس التطابق معه وليس التفكير فيه في كُليّته».

اللسانيون بوصفها "دلالةً ثانويةً" بدون تخصيص الطبيعة المفهوميّة أو غير المفهوميّة لهذه الدلالة، وحتى حين يخصصون المصطلح بقولهم "الإيحاء العاطفي" فإننا لا نعرف ما إذا كانت العبارة تحيل على مواقف المتحدث أم أنها تحيل على التأثيرات الحاصلة في المتلقي أم، على العكس، تحيل على المدلول العاطفي بحصر المعنى. ولهذا السبب فإنني سأحاول هنا حصر استخدام هذا المصطلح ولن أُقصيه. فإذا كنت أستخدمه فإني أستخدمه بمعنى "المعنى العاطفي" على غرار ما يفعل ذلك أُوسْغُودْ Osgood. وإنني سأجازف باستخدام مصطلح جديد، وذلك بالتمييز بين نمطين من المعنى: المفهومي أو المعرفي والعاطفي أو الوِجْدَانِيّ. وعندما نقول "المعنى الوِجْدَانِيّ" فإننا نعيد هذا المصطلح إلى أصله "وهو أن يجعلنا نحسّ pathein"[35]. وإذا كان هذا المصطلح يحتفظ "بإيحاء" الأسى فإن قيمته لن تكون خاطئةً إذ إن الشعر الغنائي في أغلب مدوّنته يستعمل ألفاظاً هي نفسها مُؤْسِيَّة وهذه الأسباب ينبغي أن يبحث فيها عِلم الشعر في يوم من الأيام. وفي الأخير فما دام مفهوم noétique قد أعطى وحدة مفهوميّة noème فإنني أقترح وحدة وِجْدَانِيّة pathème لأجل الإشارة إلى المحتوى الإحساسي للدلالة، ونبرته الخاصة المتغيّرة بطبيعة الحال بحسب النصّوص[36]. إن مسألة معرفة ما إذا كانت هذه الوحدات الوِجْدَانِيّة بسيطة أم مُركَّبة، وإذا كانت مُركَّبة هل يمكن تحليلها إلى وحدات أولية، أي المقابل الوِجْدَانِيّ "للمعانم" أو "السمات الدلاليّة في التحليل المُكَوِّنِي، ستعالج لاحقاً في إطار منهج أوسْغُودْ الذي يقترح مثل هذا التحليل.

ينبغي في النهاية تذليل عقبة أخيرة متعلّقة بتسمية هذه المفاهيم. تستعمل

---

(35) بهذا المعنى يستعمل أَنْدْرِي جِيدْ André Gide هذه الكلمة في هذه السطور (الأكلات الأرضية)
نَاتانَائِيلْ، سأعلّمك الحمية،
وجوداً وِجْدَانِيًّا نَاتَانائِيلْ أكثر من السكينة،
إن المتعارضة وِجْدَانِيّ/سكينة دالّة هنا.

(36) كتب أَرِسطو في كتابه *De interpretatione* (16a) «إن الحروف المبثوثة بالصوت رموز على أحوال النفس». إن عبارة «أحوال النفس» تترجم لفظ «pathémata» التي تشير في الجملة إلى المدلول.

الشعريّة لغةً واصفةً هي نفسها مفهوميّة. فأنْ تقول إن **أحمر** تعني **العنف** لهو عمل مشروع في حدود ما يكون الإحساس المناسب للاستعمال الشعري لكلمة **أحمر** هو نفسه واقعة في الإمكان أن نجعل منها مرجعَ مفهومٍ مَا. إلّا أن المأزق يكون كبيراً حينما نعود لكي نحذو حذو القدماء فنعتقد أن كلمة **أحمر** هي هناك لأجل الدلالة على مفهوم العنف. وهنا يحق لنا القول مع بْرُوتُونْ: لو كان الشاعر يريد أن يقول **العنف** فقد كان في إمكانه أن يقول ذلك. وإذا لم يقدم على ذلك فإن هذه الكلمة تتوفر، في السياق العادي، على مدلولٍ هو مفهوم، في حين أن **أحمر**، في السياق الشعري، في الصورة وبواسطتها، تحيل على مدلول وِجْدَانِيّ، أي تجعلنا نشعر بعنف العالَم في نوع من شبه الحضور الذي يكون لكل الفن الشعري وظيفة وحيدة هي إنتاج شبه الحضور هذا.

الشعر كلام وِجْدَانِيّ، ولهذا الاعتبار فهو يختلف عن الكلام غير الشعري. إن المتعارضة المفهوم/الوجدان، هي السمة الوظيفيّة المميِّزة للفارق بين الشعر وغير الشعر. الكلام العلمي (الاستعمال العلمي للغة العادية) هو، في كُليّته، مفهوميٌّ. يحتل الشعر والعلم قُطْبَيّ محور تنتظم في داخله أنماط الخطاب الأخرى. وما يُسمّى "الكلام العادي" يوجد في مكانٍ ما على هذا المحور، وذلك على مسافة متغيرة من القطبين وذلك بحسب أنواعه الخاصة. فالكلام المكتوب، ذو القصد التربوي (مثال افتتاحية صحيفة **Le Monde**) هو بدون شك قريب بما فيه الكفاية من القطب المفهوميّ، فعلى هذا الجنس يحيل تحليلنا حينما يعارض بين الشعر وبين الكلام العادي.

ومع هذا، فإن الكلام المفهومي يبدو أن له امتيازاً حاسماً. إن مُعْجَمَهُ، بالنسبة إلى أغلب كلماته، على أقلّ تقدير، يتوفر على معنى ثابت نسبيًّا داخل الجماعة، وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى الكلام الوِجْدَانِيّ. أليس القول، على سبيل الميتالغة إن أحمر = العنف، وأخضر = سلام، حُجَّة على الاعتباطيّة؟ فبماذا يمكن أن نعترض على ذلك الذي قد ينفي عن هذه الألفاظ أيَّ معنى من هذا القبيل؟ قد نستطيع في حالات مُعيَّنة أن نجيبه باستحضار اللغة نفسها. إن صور الاستعمال مثل **أفكارٌ سوداءُ** أو **رؤيةُ الحياةِ ورديةً** تشهدان على القيمة الوِجْدَانِيّة لهذه الألوان. وكذلك فإن لفظاً مثل: rondeur **[الاستدارة]** الذي يحدّده المُعْجَمُ بوصفه مرادفاً لـ "bonhomie" **[الطيبة]** لهو حُجَّة أكيدة؛ على أننا لا نرى

في الشكل الدائري، المسافة المتماثلة وحسب بين النقط والمركز، وإنما نرى أيضاً نوعاً من اليسر وتوفق الشكل، الذي ينبسط بطريقة منتظمة، دون أن تنتصب فيه أبداً "الأَسِنَّة" كما هو الأمر في المربع والمثلث(37). وفي حالات كثيرة، فإن مختلف الأشكال المتماثلة في رأي المُعْجَم لهي إشاراتٌ مِيتَالُغَوِيَّةٌ لقيم وِجْدَانِيّة. إلّا أن الكلمات لا تتمتع كلها بدعم الاستعمال الاستعاري. والحال أن الكلمات التي لا تتوفر على هذا الامتياز هي التي يدخلها الشعر، الحديث على أقل تقدير، في التصويرية. فكيف يستطيع حينئذٍ القارئ أن يفككها؟ ينبغي، لأجل الجواب عن هذا السؤال، البحث عن أُسس السَّنَنِ الشعريِّ. وينبغي لهذه الغاية التساؤل حول أصوله.

* * *

إن مجموع الدلالات الوِجْدَانِيّة المحمولة بواسطة كلمات اللغة تقوم على أساس مزدوج: 1. المرجع، 2. والدال. فلنبدأ بالدلالات الأولى التي يُعتبر دورها أساسيًّا. إننا نستطيع أن نسند إليها أصلاً ثلاثيًّا: أ) طبيعي، ب) ثقافي، ج) شخصي. وباعتبار هذه المعاني بصفاتها هذه فهي ليست، كما سنرى ذلك، متنافيةً فيما بينها بشكل مطلق.

أ. الأصل الطبيعي: ينبغي هنا أن نحيل على دراسة **ظَاهِرَاتِيَّةُ الإِدْرَاكِ** لمِيرْلُو - بُونْتِي، المكرّسة بأتمّها لإلقاء الضوء على "الدلالات الوجودية" المحمولة أصلاً من طرف الأشياء. إنني سأستشهد به مطوّلاً: "والحال أن الأشياء الثقافية والوجوه هي، بالنسبة إلى التجريبية، مدينة بسحنتها وطاقتها السحرية لتحويلات الذكريات وإلى إسقاطاتها، وأن العالم الإنساني ليس له معنى إلّا بمحض الصدفة. فلا شيء يوجد في المظهر الحسي لمنظرٍ ما، أو لشيءٍ ما أو لجسدٍ ما، يجبره على أن يكون ذا مظهر **مسرور** أو **حزين**، **حي** أو **هامد**، **رشيق** أو **فض**". (ص32). وهذا لأن التجريبيّة تجهل دور الجسد الخاص الذي يُعتبر رَنَّاناً أمام كل الحوافز التي تدركه. إنه هو الذي يعطي كل الكيفيات المحسوسة نوعاً من "العمق الحيوي والمحرك". إلّا أننا إذا أعدنا إلى الجسد الخاص دوره

(37) يقول المولودون العميان الذين خضعوا لعمليّة: إنهم يتعرفون إلى الدائرة باعتبارها غير مُسَنَّنة. إنها غير «واخزة» مثل المربع أو المثلث.

في الإدراك فإنه سيُظهر حينئذٍ أن "كل الإسقاطات وكل التداعيات وكل التحويلات تقوم على صفةٍ ما ذاتيةٍ للشيء"، أي أن العالم الإنساني يكفُّ عن أن يكون استعارةً لكي يُصبحَ مجدّداً ما هو في الحقيقة، أي يُصبحُ مجال أفكاري وموطنها. (ص32). "هذه الخصائص الذاتية" و"هذه الصفات الأُنْثْرُوبُولُوجِية" تبدو في كل إدراكاتنا، لكن الحقيقة هي أن شدّتها تتغيّر بتغيير الذات والظروف. وإن مِيرْلُو ـ بُونْتِي يستشهد بالمرضى والشعراء والرسامين لأجل الكشف عن وجودها. "وبالنسبة إلى الشخص السويّ فإن المنبّهات الحسيّة، وبالخصوص منبّهات المختبر، لا تكاد تكون لها دلالة حيوية؛ ولا تكاد تغيّر الحركية العامة. إلّا أن أمراضَ المُخَيْخِ وقشرة الجبهة تكشف عما يمكن أن يكون تأثير المنبّهات الحسيّة على الحيوية العضلية إذا لم تكن مندرجة في مقام المجموع. . . إن إشارة رفع الذراع التي يمكن اعتبارها مؤشّراً على الاختلال الحركي، لهو متغيّر بشكل مختلف من حيث اتساعُه وتوجيهه بحقل مرئي أحمر أو أصفر أو أزرق أو أخضر"؛ وفي المجموع، فإن الأحمر والأصفر يلائمان الإبعاد abduction، في حين أن الأخضر والأزرق يلائمان الجذب adduction. وبصفة عامةٍ، فإن الجذب يعني أن الجهاز العضوي يميل نحو الحافز وينجذب نحو العالم، أما الإبعاد فإنه، على العكس من ذلك، ينفر من الحافز وينسحب نحو مركزه. إن الإحساسات و"الكيفيات الحسية"، بعيداً عن أن تُختزل في تجربة حالة مُعيَّنة وكيفيّة غير موصوفة، تتقدم إلينا في هيئة دافعة، وهي ملفوفة بدلالة حيوية". (ص243). وهنا تبدو واضحةً القيم الوِجْدَانِيّة للألوان: "فالأخضر يعتبر عادة لوناً 'مريحاً' 'إنه يسجنني داخل ذاتي ويجعلني أعيش في أمان'، كما يقول أحد المرضى. وهو 'لا يتطلب منا أي شيءٍ ولا يقودنا إلى أي شيءٍ'، كما يقول كانْدِينْسْكي. . . ويبدو أن الأزرق 'يذعنُ لنظرتنا'، كما يقول غُوتْ Goethe. وعلى العكس من ذلك فإن الأحمر 'ينْفُذُ إلى العيون'، كما يقول أيضاً غُوتْ. والأحمر 'يمزق'، والأصفر 'لاذعٌ' كما يقول أحد مرضى غُولْدْستَايَنْ Goldstein". (ص244).

ويُسلِّم علماء النفس المنتسبون إلى النظريّة الجِشْطالْتِيَّة، بدورهم، بوجود كيفيّات عاطفيّة طبيعيّة. هذه النظريّة "تُسلِّم بكون الأشياء تتسم، هي في حدّ ذاتها وبفضل بِنْيَتِها الخاصة وباستقلالٍ عن كل تجربة مُسبقة للذات المُدرِكة، بخاصيّة

الغريب والمُخيف والمُسْتَفِزّ والهادئ واللطيف والأنيق إلخ"[38]. وتذهب مدرسة لَايْبْزِيغْ إلى أبعد من هذا: "فهي تسعى إلى بلوغ الأشكال البدائية وتعثر عليها في كُليّات متناثرة بدون أجزاء ومختلفة من حيث الكيفيّات وعاطفيّة من حيث الطبيعة... وهكذا يبيّن فُولْكِلْتْ Volkelt، اعتماداً على الرسم عند الأطفال، أن الشيء هو على وجه الخصوص بالنسبة إليهم واقعة ملموسة وانفعاليّة". (نفسه ص224).

ينبغي أن نستحضر خلال قراءتنا لِما هو شعري كل هذه الشواهد ويمكن أن نقول بعد هذا: إذا كان الأزرق لوناً مريحاً فإننا نستطيع أن نفهم لماذا يقول مَالَارْمِيه "**عزلةٌ زرقاءُ**"، وإذا كان الأخضر يناسب الحركة نحو الشيء نستطيع أن نفهم لماذا كان بُودْلِيرْ يربط بين هذا اللون والحب في قوله:

إلّا أنَّ الجنَّةَ الخضْراءَ جنَّة الحُبِّ الطُّفوليِّ

والأكثر من هذا أنه كان حقيقيًّا أن كل كيفيّة محسوسة لها امتدادات حيويّة ـ حركيّة فإن ظاهرة التراسُلِ تجد تفسيرها. هذه الظاهرة مرتبطة بتماثل هذه النتائج في ما يتعلّق بحوافز تنتسب إلى سجلات [أو مجالات] حسيّة مختلفة. وفي الواقع إن "الإدراك التَّرَاسُلِيَّ هو، في نظر الظَاهِرَاتِي، القاعدة، وإذا كنا نحن لا ندرك هذا الأمر فذلك يعود إلى كون المعرفة العلميّة تزحزح التجربة التي نسينا مشاهدتها وسماعها ونسينا، عموماً، الإحساس بها..."، كما يؤكد ذلك مِيرْلُو ـ بُونْتِي. وقد يكون الشاعر ذلك الذي لم ينسَ ما هو الإحساس، ولهذا السبب فهو يُقْدِم على الربط بين الكلمات التي تبدو غريبة في نظر أولئك الذين افتقدوا ذكراها ولا يشاهدون في الكلمات إلّا المفاهيم. تلك هي "التَّجَاوُبَاتُ" التي يتحدث عنها بُودْلِيرْ في السُّونَاتَةِ الشهيرة التي تحمل هذا العنوان. إلّا أن ظاهرة التجاوب لا تقف عند حدود **الكيفيّات** الحسية الخالصة. في الإمكان أن نعمم المصطلح ونشمل به المُركَّبات التمثيليّة المُقدَّمة بوصفها "أشياء" أو "أحداث"، وسنجد التجاوب يمثّل مفتاح اللحظة الثانية من الصورة، ومن هنا يختزل الانْزِيَاح ويمتدّ منطق التطابق الذي يحدّد الشعريّة، من النسق الاستبدالي

(38) P. Guillaume, *Psychologie de la forme*, p.190.

إلى المُركَّب، ومن الكلمة إلى الخطاب[39]. لكن فلنحجم عن استباق الأمور.

يمكن لطبيعيّة القيم الوِجْدَانِيّة أن تتميَّز بحسب ما هي مباشرة أم أنها غير مباشرةً. ففي الحالة الأولى، التي انتهينا من تناولها، ينبثق مباشرةً التجاوبُ الجسديُّ الذي يشكلها [أي الحالة الأولى] من الحافز في علاقته بالبِنْيَةِ الداخليّة. إن عنف الأحمر مرتبط مباشرةً بالمنبه العصبي المناسب لهذا اللون[40]. إلّا أن الاقتران الترابطي بين الأحمر والدم لا يمكن إلّا أن يدعم هذه القيمة بواسطة إجراء كنائي مزدوج: أحمر ← دم ← عنف. إن مثل هذه الصيرورة طبيعيّة وليست مدينة للثقافة بشيء. وكذلك فإن الأخضر يمكنه أن يدلّ على الطراوة ـ السكينة هو بذاته، وبالتَّرابط مع التفتُّقِ الربيعيِّ للنَّباتِ. وسنجد هنا أيضاً الترابط طبيعياً، وهذا لا يعني أنه كوني. إن الترابط هو كذلك في المثالَيْن السابقَيْن. الدم أحمر والنبات أخضر دوماً وأنَّى كانا. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأسود، لونِ الليلِ وهو مرتبط بالخوفِ والموتِ. "ولنشر إلى لُوكْرِيسْ Lucrèce وهو يصف في أبيات شهيرة فزع أجدادنا من اقتراب الليل أو إلى التراث اليهودي حينما يبيّن لنا التلمود آدمَ وحواءَ وهما يشاهدان مفزوعَيْن كيف يغطّي الليل الأفق وكيف يتملّكهما الرعب من الموت وهو يتمكّن من القلوب المرتعشة"[41]. وفيما يتعلَّق بالأصفر، "اللون اللاذع"، فمن الممكن أن تكون تقوية هذا اللون حاصلة بارتباطه بحموضة الليمون. ولا تحصل هذه التقوية في الثقافات التي تجهل وجود هذه الفاكهة. وكذلك الأمر بالنسبة إلى كل المجتمعات التي لا تعرف استهلاك التبغ. إنها لا تستطيع أن تفهم الاستعارات التي تستلهم التبغ والتي يقول عنها كلود لِيفِي-سْتْرُوسْ C. Lévi-Strauss: "إنها تَتَمَوْضَعُ، دلاليًّا، في سجل [أو مجال]، هو

---

(39) يعيد يُونْغْ تناول الكلمة لكي يحدّد شعريّته. «إنها تحديدات... تقيم اتفاقات غير مقرونة، تخلخل التصنيفات المعتادة وتتقدم بهذا بكيفيّة أشدّ حسيّةً وجاذبيّةً، وأكثر إمتاعاً أيضاً».

Le grand Recueil, Vol. III, 65.

(40) «الأحمر كما نتخيّله، لون بدون حدود، هو بالأساس ساخن، يِثر داخلياً باعتباره لوناً متخطّياً لحياة متوقدة ومضطربة». *Du spirituel dans l'art*, p.130

(41) G. Durand, *Les stuctures anthropologiques de l'imaginaire.*

هناك في لغة الهنود شِيرُوكِي، كلمة واحدة تدلّ على «السواد» و«الموت».

سجل العنف والاضطراب والفوضى (passage à tabac, coup de tabac, tabagie)" ومع ذلك، فإن وضع التبغ في سجل العنف يظلّ طبيعيًّا. ينبغي إذن الكفُّ عن خلط الطبيعة والكونية، على غرار ما تفعل الدلالة الحديثة التي ترى أن كل لغة لا تنتقي إلّا مجموعة فرعية خاصة من مجموع الملامح الكونيّة(42).

ب. الدلالات الثقافية: يَعْزُو كثير من الباحثين القيمة المُؤْسِيَّة للَّون الأسود إلى كون ثقافتنا تستعمله في الحداد. ليس هذا الاستخدام إلّا احتمالاً كنائياً مرتبطاً بالسَّنَنِ الرمزي لثقافة مُعيَّنة. ويُقدَّم كحُجَّة على ذلك أن الثقافات الأخرى كما هو الأمر في اليابان يستخدم اللون الأبيض في الحِداد. وهذا أمر ممكن جداً. وبالإضافة إلى ذلك فإن اللون الأبيض يتقاسم معه اللون الأسود سمة انعدام اللونية. ولا نعرف أي مثال حيث يرمز للموت باللون. [يعني بغير الأسود أو الأبيض]. يمكن أن نتساءل، بالإضافة إلى هذا، عمّا إذا كان الاختلاف في الدال لا يغطي اختلافاً في المدلول، فالموت لم يكن له في المجتمع الياباني القديم الخاصيّة المأساوية التي تتسم بها عندنا. كانت ملكات الغرب يلبسن البياض في مناسبة الحِداد. إن الرمزية واضحة، فالأبيض يدل على رفض الموت في خلود المَلَكيّة. "المَلِكُ هالكٌ، يحيا المَلِكُ" وتعني هذه الصيغة أن المَلَكِيّة غير هالكة. إنني أجد شخصياً صعوبة في الاعتقاد أن القيمة المؤْسِيَّة التي يحملها الأسود لها أصول ثقافية محضة. كل ثقافة تتجذر في الطبيعة التي تنتقي منها وتقوي بعض المظاهر لكي تجعل منها اختلافها المتميّز. إن كَاتِدْرائِيَّةً ما أو هرماً أو نصباً أثرياً لا يجمع بينها شيء غير الانتصاب. ينبغي أن نوجّه السؤال إلى الاثْنُولُوجِيِّين عمّا إذا كانت هناك ثقافات حيث هذا الاختلاف الأعلى ـ الأسفل الذي يتحكم بقوة في علاقتنا بالعالم، هو أمر مجهول أو مقلوب رمزياً. إنه لمن المحتمل أن يظلّ في هذه الحالة الأثر الثقافي مجرد دعامة لأثر طبيعي. ومع ذلك، فإن هناك حالات حيث أصل الدلالة الثقافي الخالص هو أمر لا يُنكر. ومن هذا القبيل، الدلالة التي نسبتها النازية إلى الصليب المعقوف، دون أن تكون هناك علاقة مع التعبيرية الطبيعيّة للصليب المعقوف.

إن هذا النمط من المشاكل لهو في كل الأحوال من اختصاص

(42) Cf. Berlin and Kay, *Basic color terms*, 1969.

الأَنْثْرُوبُولُوجِيّا لا الشعريّة التي تقف عند مجرد تأكيد تنوع قابلية فهم النصّوص الشعريّة حسب أصولها. إن الشعر حينما يكون طبيعياً فإنه يتسامى ثقافياً والترجمة تصبح هنا ممكنةً. وحينما يكون ثقافياً تصبح القراءة محصورةً ضمن محيط ثقافي محدد ولا يغدو بُودْلِيرْ مقروءاً إلّا في الغرب. إن هذا مؤسفٌ إلّا أن هذه الواقعة لا تعطل في شيء نظريّة الدلالة الوِجْدَانِيّة. إن الحدود الثقافية الجغرافية لسَنَنٍ ما لا يمنعه من الاشتغال. هناك قيم هي بكل تأكيد ثقافية خالصة. مثال ذلك القيم المرتبطة بأسماء الأعلام. إننا نسمع في الأحاديث العادية الكثير من النقاشات حول الأسماء التي تسعى إلى الإحاطة بنوع الانطباع المنسوب إليها. فهناك اسم "يوحي بالبدوي" وهناك آخر "يوحي بالأرستقراطي". هذه الانطباعات مرتبطة، بدون شك، باستعمالها داخل طبقة اجتماعية مُعيَّنة. إننا نعرف الطاقة الإيحائيّة التي تمكَّن هِيغو من استخلاصها من أسماء الأعلام. هناك مثال نمطَيّ وهو **جِرِيمَادِيثْ** في بيته:

الكلُّ كانَ يَسترِيحُ فِي أورْ وفي جِرِيمَادِيثْ.

Tout reposait dans Ur et dans Jerimadeth.

إن هذا الاسم كما هو معروف، مدين للمزاج اللغوي لهِيغو (je rime à dé)، إلّا أنه يحتفظ بمعنى لا يمكن أن يكون مفهوميًّا ولكنه وِجْدَانِيّ. إنه يحمل وحدةً وِجْدَانِيّةً "تَوْرَاتِيَّةً" بفضل تداعياته الفنولوجية والخطية: (Jéricho, Jérémie, Ruth, Selth etc.)، إلّا أن هذا المعنى غير قابل للفهم بالنسبة إلى أولئك الذين يجهلون التوراة. هذا الأمر صحيح ولكن هذا أسوأ بالنسبة إليهم.

ج. الدلالة الشخصيّة: إن السَّنَن الشعريَّ يمكنه أن يتجذّر في لهجة شخصيّة idiosyncrasique لمؤلف كما يتجذَّر في نفس الآن في السَّنَن الطبيعيِّ أو الثقافيِّ. إن النصّ يصبح هنا لهجة فردية يغدو معها التفكيك صعباً. والعودة إلى سياق الأثر الأدبي هي وحدها التي تسمح بالقراءة. إن التكرار السياقي هو وحده الذي يسمح للمحلل بأن يكتشف أن **البنفسجي** عند بُودْلِيرْ هو "لون الحميميّة الكئيبة والحياة المنعزلة"، في حين أن **البنفسجي** عند رَامْبُو هو "متوترٌ وحيٌّ ومليءٌ نسغاً..."[43]. من المحتمل أن يجد هذا البيت لنِرْفَالْ:

---

(43) J. P. Richard, *Poésie et profondeur*, p.105.

أعِدْ لي بُوزْلِيبْ وبَحْرَ إيطَالْيَا

أصوله في تجربة شخصيّة في نفس الوقت الذي يحيل فيه لفظ بُوزْليبْ على تداعيات ثقافية جد خاصة. ومع ذلك يمكن أن نفهم. فمن كلمات مُعيَّنة ينبثق عبيرُ لاتينيةٍ مُشعّةٍ تجعل هذه الكلمات تُغَنِّي للجميع.

وعلى العكس من ذلك، فإن المعنى الجنسي لكلمة "catleya" عند بْرُوستْ كان سيظلّ مُستغلَقاً إلى الأبد لو لم يبادر هو نفسه إلى تفسير باعث ذلك الاستعمال. إنه لمن المحتمل أن جزءاً من النصّ الشعري يتشكل من اللهجة الفردية التي تنغرس جذورها الكنائية في ذكريات الشاعر الشعورية واللاشعورية. هنا ينفتح مجال البحث أمام المحلل النفسي. ويمكن إبداء تحفظ هنا بشأن نتائج هذا البحث، وهي أنه لا يمكنها أن تندرج ضمن القراءة المباشرة ولا تسمح إلّا بالقراءة العالمة التي يمكن أن تجعلنا نتساءل عن فعاليتها الشعريّة.

تلعب التداعيات الشخصيّة دورها على مستوى بناء الرسالة وعلى مستوى تفكيكها في نفس الآن؛ ولأجل أن يحصل التجاوب ينبغي أن يكون موضع الصدى مناسباً. هناك حالات الغموض الوِجْدَانِيّ بالنسبة إلى قرّاء مُعيَّنين تكون لديهم قيم تتعارض مع قيم النصّ. هناك مثال هام للعطالة الوِجْدَانِيّة. نتوفر على هذا في شهادة أنْدْرِيه مَارْتِينِيه: "على الرغم من أنني شديد الإحساس بفن بُودْلِيرْ فإنني اصطدم باستمرار في قصائده بإيحاءات تتعارض تعارضاً تاماً مع إيحاءاتي، إلى حد أن غيْضاً صامتاً ينتصر دوماً على التقويم الإيجابي. فبدءاً بالأبيات الأولى من قصيدة "دعوة إلى السفر":

بُنَيَّتِي، أُخْتِي

mon enfant, ma sœur

يحدث اصطدام بحيث أن الفن المعروض لاحقاً يجدني متشنّجاً وعاجزاً عن الاستسلام لإيحاءات الأثر. 'أُخْتِي' هي بالنسبة إليَّ أخت كبرى لا يمكن أن تكون 'بُنَيَّتِي'، فعلاقات الأخ مع الأخت تؤَطّر على مستوى الصحبة والتباري في الصداقة أكثر مما تؤطر على مستوى الحنان. إن استخدام 'أُخْتِي' من قِبل العاشق المتخم تَشِي بإيحاء هتكٍ مقرفٍ للمحارم. إلّا أن هذا التشنّج البدئي يمكنه أن يُلطّف ويختفي تدريجاً لو كنت وجدت، فيما يلي من القصيدة إيحاءات أتعرَّفُ

فيها على إيحاءاتي، إلّا أن مجرد إشارة واحدة إلى السماوات الغائمة قد تجعلني أتراجع أمام كل دعوة إلى السفر. إن أي سماء ليست زرقاء صافية أو هي سوداء مُنْبِئَة بالعاصفة التي تنفجر لكي تخلي المكان لشمس أشد سطوعاً، ليس لها في نظري أية جاذبية. إن قضاء طفولة في بلدة جبلية ذات فصول صيفية حارة وعاصفية، وتَلَقِّي تربية لا تخلو من آثار الصفائية اللغوية، مع اتصال متأخر ببُودْلِيرْ والرمزيين والعقدة الفِيزْيُونَفْسِيَّة المُسمّاة مزاجاً؛ كل هذا يمكن أن يُسْتَحضر لأجل تفسير هذه المقاومة إزاء جاذبية شكل شعري لا أشعر بتأثيره عليَّ إلّا حينما أوفق إلى تجاهل ما تقوم عليه شخصيتي العميقة"[44].

هناك صعوبة أخرى في القراءة الوِجْدَانِيّة وهي التعدد الدلالي لألفاظ اللغة. إن كلمة واحدة يمكنها أن تحيل على مراجع، منفردة أُنْطُولُوجِيًّا، إلّا أنها مختلفة ظَاهِرَاتِياً. تعتبر شعريّة بَاشْلَارْ Bachelard بحثاً عن الثوابت الوِجْدَانِيّة اللصيقة بمرجع ما، مثل النار والتراب والماء والمكان. إلّا أن هذا البحث الذي تمكن تسميته "وِجْدَانِيًّا" ـ والذي يكتشف بشكل طبيعي الأشياء عبر التعبير الشعري ـ يصطدم بازدواجية الأشياء. وهكذا فإن الماء الساكن ليس هو الماء العنيف، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الماء الصافي ليس هو الماء العكر[45]. إن الليل هو، من الزاوية العاطفيّة، مزدوج. فبُودْلِيرْ يمكنه أن يستحضر في نفس **الآن الليلة العذبة التي تسير ورعب الظلمات**. وكلمة الحب هي في الفرنسية متعددة الدلالة جداً. فهي تشير إلى جهات مختلفة جداً في علاقتها بالأشياء. فبُودْلِيرْ كما رأينا يربط اللون الأخضر بالحب. ومع ذلك فبالنسبة للسُّلَّم التمييزي لأُوسْغُودْ نجد الكلمتين **حب** و**أحمر** تقدمان ملامح مترابطة إلى 0,89[46]. فهل هذا تناقض؟ أبداً: إن الأمر يتعلّق بنفس الحب. فـ"الشوق المتوهج" يمكن أن يكون أحمرَ. الأخضرُ هو حب الأطفال، وهو حب عفيف وليس جنسيًّا، ويصفه الشاعر بقوله:

الجنَّة البَرِيئَة المَليئَة باللذَّاتِ الهَارِبة

ينبغي أن نقول في النهاية: إنه إذا كانت كل ذات طبيعيّةٍ أهلاً لإدراك

(44) «Connotation poésie et culture», *To honor Roman Jakobson*, 11, 1967.

(45) *L'Eau et les Rêves.*

(46) H. Horman, *Introduction à la psycholinguistique*, p.170.

المعنى المفهومي للكلمات، فإن هناك من يعاني التعطل الوِجْدَانِيّ؛ وبالنسبة إليهم وحدهم تظلّ القصيدة مُستغلقةً حقاً، لقد كتب رِيفَارُولْ Rivarol هذه الجملة: "لا يقال شيءٌ في أبيات مما لا يمكن قوله أيضاً في النثر"[47]. هذا المثال نمط أولي للتعطل الشعري. فإذا كان "القول" هو التعبير عن محتوى مفهومي خالص فالصحيح أيضاً أن البيت بوصفه مجموعَ الصور البديعية الشعريّة هو مزعج وليس عديم الجدوى وحسب. ولكن إذا كان "القول" هو أيضاً التعبير عن شيء آخر، عن وجه العالَم المثير للانفعال وعن طبقته التعبيرية، وعن وِجْدَانِيّة الأشياء والموجودات، فحينئذٍ سيكون كلام مُعيَّن وحده القادر على ذلك القول، وهذا كلام النظم والصور البديعية المُسمَّى شعراً: يقول كُلُودِيلْ:

لقد عثرتُ على السِّر، أعْرفُ الكلامَ لو

أردْتُ سأعرفُ قولَ

مَا يريدُ أن يقولَه كلُّ شَيء.

* * *

تلتصق بالدال قيم وِجْدَانِيّة مُتَمِّمة. وبما أن المسألة قد دُرست بإسهاب في موطن آخر، فلن أتحدث عنها هنا إلّا بشكل مختصر، وذلك لأجل أن أشدّد في نفس الآن على وجودها وعلى كونها ثانوية. إن هذه القيم تتوزع إلى نمطين: مباشرة وغير مباشرة. تعود الأولى إلى الظاهرة المُسمّاة عادةً بـ "الرمزية الصوتيّة"؛ وإن التأطير الواضح لهذه المسألة نجده مختصراً بشكل ممتاز في هذا النصّ المقتبس من كتاب حديث:

1) "تمتلك الأصوات امتلاكاً محايثاً، بفضل خصائصها الفيزيائيّة، والسمعيّة بالخصوص، وبفضل التداعيات التشابهية الملتصقة بهذه الخصائص، احتمالات دلاليّة مُعَيَّنة، تكون أصولها إشارية ومتَراسِلَة.

2) "ومع ذلك فإنها تتوزع على سبيل الصدفة تقريباً في كلمات السَّنَن التي هي بالنسبة إلى الغالبية اعتباطية صوتياً.

---

(47) *Discours sur l'universalité de la langue française*, p.12.

3) "ومع ذلك فإن الكلام الفعّال، والكلام الشعري بوجه خاص، يحاول، بوعي أم بغير وعي، مقاومة هذه الصدفة وحصر هذه الاعتباطية بزيادة نسبة الأصوات المناسبة للمحتوى"(48).

إن الرمزية الصوتيّة هي في الحقيقة حالة من التراسل. بما أن لكل "شكل" "Gestalt" "وِجْدَانِيّته" "stimmung"، وبما أن كل شكل يمتلك قوة إثارة انفعاليّة، فإن الأصوات المتمفصلة في اللغة وتأليفاتها تمتلكها هي أيضاً بنفس القَدْر الذي يجعل الكيفيات الحسية المكوِّنة للمدلول والوحدات الوِجْدَانِيّة المتولدة عن الدال قادرةً على الدخول في تجاوب معها. وإذا كان مثل هذا الانسجام نادراً في كلمات اللغة، فإن الخطاب قادرٌ على تحقيقها ومضاعفة نسبة الأصوات المناسبة للمعنى. إن الاطراد المتوازي في سوناتة **البجعة** لمَالَارْمِيه للصوت i ولمعنى **البياض** ليس صدفةً، وكذلك الأمر بالنسبة إلى تردد الأَنْفِيَّاتِ في أبيات أبُولِينِيرْ:

Mon automne éternel ô ma saison mental
Les mains des amantes d'antan jonchent ton sol
Une épouse me suit c'est mon ombre fatale
Les colombes ce soir prennent leur dernier vol

[خريفِيَ الخالدَ يا فصليَ الذهنيَّ
أيادي عاشقات الأيام الخوالِي يفرشْنَ أرضَك
تَتَعَقَّبُنِي زَوجةٌ وهي ظِلِّيَ المَحتُوم
الحمائمُ تحاولُ هذا المساءَ طيرانَهَا الأخِيرَ]

إلّا أن هذه القيم التعبيرية لا تتحقق إلّا باللجوء إلى المدلول. وهذا صحيح أيضاً بالنسبة إلى المحاكيات الصوتيّة، كما سبقت الملاحظة. "إن لفظة bombe مُعبِّرة، في حين أن bonbonne ليست كذلك، إننا نسمع صدى في tinter ولا نسمعه في teinter؛ ونجد لفظة tic tac مُعبِّرة، وليس الأمر كذلك بالنسبة إلى tactique"(49). والحال أن العكس ليس صحيحاً. إن النبرة الكئيبة والحزينة لأبيات أبُولِينِيرْ قد تتحقق بدون أنفيات، ويمكن لـ blancheur [بياض] في قصيدة

(48) C. Kerbrat-Orecchionni, *La connotation*, p.35.

(49) J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, p.53.

مَالَارْمِيه أن تبسط وحدة الصفاء الوِجْدَانِيّة بدون اعتماد على حرف. i وفيما عدا هذا فإن المشكل يتعلّق بالكم. إن ما هو مهم في الملاحظة هو أننا قد استطعنا أن نقبل بوجود الرمزية الصوتيّة بدون قياس مقتضياتها الدلاليّة. وإذا أمكن قيام علاقة مشابهة بين الصوت والمعنى فهذا لأن المعنى ليس مفهوميًّا. تقوم الرمزية الصوتيّة على اتفاق أثرين ناتجين عن واجهتَيّ الدليل اللتَيْن هما بالضرورة من نفس الطبيعة.

نستطيع أن نطلق "الجناس التّأوِيلي paragramatisme" على تأثير غير مباشر للدال، ملازم لتفكيك الكلمات إلى شبه مُورْفِيمَاتٍ تضيف مدلولاتها الخاصة إلى مدلولات الكلمات. هناك مثال نمطَيّ عند سَارْتِرْ وهو : فْلُورَانْسْ مدينة وزهرة وامرأة، إنها مدينة ـ زهرة ville fleur ومدينة ـ امرأة ville ـ femme وفتاة ـ زهرة fille-fleur في نفس الآن. والموضوع الغريب الذي يبدو أنه يملك سيولة الأزهار ولطافة حيوية شُقْرِ الذَهَبِ، وفي الأخير، فإنها تستسلم محتشمة..."[50].

وهكذا تقوم لعبة دلاليّة بين المورفيمات، التي هي مُمثَّلة فنولوجيًّا، كليًّا أو جزئيًّا، في اللفظ الحافز وتضيف إليه تعبيرية مدلولاته الخاصة، إلّا أن هذا النوع من التضعيف الوِجْدَانِيّ أمر ممكن لوجود تناسب بين الوحدات المُعْجَمِيّة المُدرجة في النسق. إن حُجَّةً عكسيَّةً تؤكد هذا. ففي Florence فْلُورَانْسْ نتوفر على femme [امـرأة] و fleur [زهـرة] و Or [ذهـب] و décence [حـشـمـة] و rance [زنخ]. ومع ذلك، فإن هذا اللفظ لا يتحقق لأنه قد يأتي لكي يكسر هذا التناغم الوِجْدَانِيّ الذي يتطلبه المعنى الأولى للكلمة التي يشار بها إلى مدينة فْلُورَانْسْ المحظوظة بحمل نفس تسمية هذه الأشياء التي تشبهها شعريًّا.

لا تحيط هذه الملحوظات بهذا المشكل الممتد الأطراف الذي يطرحه وجود سَنَنٍ وِجْدَانِيّ. إلّا أن البحث يعود في الواقع إلى الأُنْثْرُوبُولُوجِيَا العامة، والشعريّة يمكنها أن تكتفي بإثبات وجود هذا السَنَن. "لا ينبغي أن نتساءل كيف ولماذا يدل الأحمر على الجهد أو العنف؟ ولماذا وكيف يدل الأخضر على الراحة أو السلام؟ ينبغي أن نعود إلى تعلُّم كيف نعيش هذه الألوان، كما يعيشها جسدنا، أي بوصفها تجسيدات للسلام أو العنف". ويقول أيضاً مِيرْلُو ـ بُونْتِي: "العودة إلى تعلُّم الحياة"، تلك هي الغاية العميقة للشعر. وبهذا فإن الشعر يظلّ

(50) *Qu'est ce que la littérature?*, p.21.

دوماً في وفاق مع الوظيفة البلاغية العامة، التي هي تغيير حال ذلك الذي يتلقى الخطاب بواسطة الخطاب نفسه. إلّا أن الأمر، بالنسبة إلى الشعر، لا يتعلّق بتغيير المعتقد، ولكن تغيير الرؤية. إن هدف الشعر ليس هو الإقناع ولكنه، وعلى غرار ما تقول البلاغة القديمة "التأثير"، بمعناه الاستعاري، حيث يعني بالضبط: بعث الإحساس.

* * *

ولكن ماذا يُفهم من كلامي؟ لا شيء، إلّا ما يقوله. إن كلمات القصيدة لا تحيل على مفهوم آخر، ولا على مرجع آخر. إن الشيء الذي يستهدفه الوعي بواسطة الكلمات يظلّ هو نفسه في الكلامَيْن. إن لفظ **أخضر** لا يشير إلى شيء آخر في **ليلة خضراء** غير ما يوجد في **كتاب أخضر**. إلّا أنه في هذه العبارة الأخيرة هو لون من بين الألوان الأخرى. إنه يندرج في بِنْيَة تعارضيّة ويحيل على مفهوم اللون. وفي **ليلة خضراء** فعلى العكس من ذلك إذ تُنْتَزَعُ الكلمة من البدلِ، وتكتسح الحقل الدلالي وتحيل على الوحدة العاطفيّة. وما يتغيّر ليس هو الموضوع ولكنها الذات، وبِنْيَة الاستقبال ونمط الوعي الذي يتلقى الخطاب. وبهذا المعنى يكون لنا الحق في أن نحدّد الشعر باعتباره كلامَ فعلٍ.

الصورة، أية صورة، هي إذن تغيير معنى. والشعر هو "مجاز مترامي الأطراف" (نُوفَالِيسْ). إذا أخذنا ذلك بمعنى المجاز الذهني، وبمعنى تغيير رؤيتنا للعالم، التي تكون فيها الأشياء مجرد حزمة من الصفات الأُنْثْرُوبُولُوجِيّة. الشعر، شأنه شأن العلم، يصف العالم. إلّا أنه لا يصف نفس العالم. إن عالم العلم هو العالم الكُسْمُولُوجِي حيث توصف الأشياء انطلاقاً من علاقاتها مع الأشياء الأخرى، في حين أن العالم الشعري هو عالم أُنْثْرُوبُولُوجِي. فالأشياء ليست لها صفات إلّا انطلاقاً من علاقاتها بنا نحن أنفسنا. الشعر يبحث هو أيضاً عن جوهر الأشياء، وليس موضوعه هو، على العكس مما كان يدّعي، الفرد في تفرده المتعارض معه كونيّة المفهوم. إن الشعر يقول "الاخضرار" بواسطة كلمة أخضر؛ ويقول، بواسطة كلمة امرأة، "الأنوثة" الوحيدة والمتماثلة عبر كل تجسداتها: "أنا هي مارية نفسُها وهي أمك نفسها وهي نفسها التي أحببت دائماً في كل أشكالها. وبعد كل واحدة من تجاربك انتزعتُ واحداً من الأقنعة التي أُخفي بها

قسماتي، وستراني قريباً تماماً كما أُوجَدُ" . (نِرْفَالْ). يتعلَّق الأمر حقاً بجوهرٍ، وبوصفه كذلك، فإننا نستطيع أن نقول إنه مجرد وعام. إلّا أن هذا الجوهر هو جوهر وِجْدَانِيّ. وبهذا وحده يكون هذا الجوهر شعريًّا.

نستطيع بهذا إذن، أن نتحدث عن حقيقة الشعر، بالمعنى التقليدي لـ "adaequatio rei" [مناسبة الشيء] شريطة أن ننتقل من الأنْطُولُوجِي إلى الظَاهِرَاتِي وأن نستبدل في الصيغة "الشيء" بـ "التجربة". إن الشعر يصف التجربة المعيشة بألفاظ المعيش، إنه يقول التجربة في كلامها الخاص. الشعر، بهذا المعنى، لا يعود إلى الخيالي كما هو الشأن بالنسبة إلى الرواية. وخيال الشعراء هو كله خيال لفظي، وإذا أخذنا الكلمة بمعناها العادي، باعتباره القدرةَ على ابتكارِ غيرِ الواقعي، فحينئذٍ سنتأكد من واقعة كون الشعراء الأكابر يفتقرون في الغالب إلى الخيال. ولهذا فمما لا شك فيه أنهم في الغالب أقل كفاءة لكتابة الرواية، وذلك في صورتها السردية الكلاسيكية. إن الجنس الروائي الذي يناسبهم أكثر هو الجنس العجائبي وذلك لأن العجائبي حامل لسمة الشعريّة، وعلى الشعريّة أن تبحث عن السبب. إلّا أنه ينبغي تجنب الخلط بين الأجناس. فالعجائبي انْزِيَاح مرجعي، والشعر انْزِيَاح لغوي. أحدهما يغيّر الأشياء، والآخر يغيّر الكلمات. وهكذا فإننا نجد لبَيْتَيْ رَامْبُو الآتيين:

كنتُ أريدُ أن أُري الأطفالَ أسماكَ المرجَان
من الموجِ الأزرقِ، هذهِ الأسماكُ من ذَهَب،
هذهِ الأسْماكُ المُغنِّية .

تأويلين. ففي حكاية شعبية "كان يا ما كان كانت أسماك من ذهب، أسماك تغنّي". نجد الكلمات تحتفظ بمعانيها المفهوميّة، ونجد الأشياء هي التي تغيّر خصائصَهَا، فالأسماك هي أسماك من ذَهَب فعلاً وتغنِّي فعلاً. يتعلَّق الأمر في القصيدة بأسماك موافقة لنمطها، ولا تسند الكلمتان ذَهَب ومُغنِّية خصائص خارقة للطبيعة إلى الأسماك؛ إنهما تكشفان عن تعبيريتهما، أي عن القيمة الوِجْدَانِيّة ذات الروعة الحيّة التي لا تطمس مفهومها. ولهذا فإن الشاعر في حاجة لكي يكون كذلك؛ فهناك بالإضافة إلى الإبداع اللغوي، الحساسية الوِجْدَانِيّة. والخاصيتان ليستا متلازمتين دوماً. بالإمكان التَّوفُّر على حساسية شعريّة دون

التوفر على أية ملكة خيالية لغوية. وهؤلاء يشكّلون صنف قرّاء القصائد. يتمّ في التصويرية وعبرها هتك المعنى الأُنْثْرُوبُولُوجِي للعالَم الذي يسكنه الإنسان. يقول هَيْدغرْ: "إن الوجود Dasein يَرْشَحُ دائماً وباستمرار بنبرة العاطفي stimmung". إن العالَم الشعري هو العالَم الإنساني، والشعر هو الخطاب الذي يصفه في وضعه الحقيقي. الشعر كما يرى ذلك بَاشْلَارْ هو الظَاهِرَاتِيَّة الحقيقية. إذ إن الظَاهِرَاتِيَّة الفلسفية، لو كانت تصف هذه القيم نفسها، فإنها تفعل ذلك بلغة مفهوميّة. الشعر، باستخدامه الكلام الوِجْدَانِيّ، لا يسمح لنا بالتفكير في هذا العالم، وإنما يسمح لنا برؤيته وبعيشه، إنه يسمح، بكيفيّة ما، برؤيته يعيش.

* * *

فلنحاول الاختصار عبر مثال واحد. وليكن ذلك كلمة **ثَقِيل**: إن الدلالة الوجودية المُسمّاة هنا وِجْدَانِيّة، كما هي مُدركة عبر التجربة الغُفْلِ، هي الجَهْد والضَّنَى، الانهيار والسقوط، الذي يمكن للميتالغة أن تدل عليه مفهوميًّا بواسطة كلمات من قبيل "مرهِق" و "ساحق". إن هذه هي الطبقة الأولى للمعنى التي يمكن التعبير عنها بواسطة الصرخة أو الندبة أو التعجب.

ثَقِيل!

هناك دلالة ثانية تحيل على التجربة الفطنة المدمجة المتأملة، حيث يكون الشيء الثقيل مقارناً بالأشياء الأخرى. إن القول

هَذَا ثَقِيلٌ

هو إقامة علاقة بين محسوس ومحسوسات أخرى أي إدراك الشيء في علاقته مع الأشياء الأخرى. إن الشيء الثقيل محسوس ـ مُقَوَّم ـ أثقل من معدل ثقل الأشياء الأخرى. وهكذا يرسم بشكل أولي نفيه الخاص، إذ إن كل علاقة تقبل القلب، فإذا كان س أثقل من ي فذلك لأن ي أخف من س. إن إمكانية القلب هذه التي يرى فيها بياجيه Piaget السمة المميّزة للعمليات الذهنيَّة[51] كامنة بالقوة في هذا الإدراك النسبي، ومن هنا فهي منفيّة بالقوة.

(51) *Psychologie de l'intelligence*, chap. V.

ولهذا فإن إعادة القراءة الشعريّة ليست حشوية أبداً. القصيدة الشعريّة لا تستنفد لأنها تدرك بوصفها معاناة، ولأن المعاناة حدث. وبخلاف المفهوم، فإن هذه المعاناة لا يمكن خزنها في الذاكرة مندمجة في معرفة الذات. إن التجربة موجَّهةٌ دوماً لكي تُعاش أو لكي تعيش مُجدّداً. الكلام الذي يعبِّر عنها هو أيضاً معيش ولحظة وجود. كل شعر هو بهذا المعنى حدثي وهنا تكمن خصوصيّته.

هنا يُطرحُ المشكلُ: بأية وسائل يتحقَّقُ الانتقالُ من المفهوميِّ إلى الوجدانيِّ؟ كيف يَحْصلُ التحولُ؟

الفصل الرابع

التَّحْيِيد ونـفْـيُ التَّحْيِيد

لقد خَلَصَ التحليلُ [السابق] إلى سمتينِ مميّزتين للفرقِ بين الشعر واللاشعر. السمةُ الأولى بنيوية. فاللاشعر مرتبط بحضور النفي الضِّمْنِيِّ، والشعر مرتبط بغياب هذا النفيِ. والسمة الثانية وظيفيّةٌ. تعارض هذه السمة بين معنيَي الكلامَيْن باعتبار أحدهما فكريًّا واعتبار الآخر وِجْدَانِيًّا. هذان النمطان من المعنى يقبلان التعارض فِينُومِينُولُوجِيًّا بوصف أحدهما حِيادِيًّا وبوصف الآخر مشَدَّداً. ينبغي، مع ذلك، أن نكشِف عن العلاقة القائمةِ بين هاتين السمتينِ. هذه العلاقة هي، كما سنحاول أن نبرهن على ذلك، من نَمَطٍ سبَبِيٍّ. إذ إنَّ الإطلاق يُنتج الوِجْدَانِيّةَ. بهذا تصبح النظريّة تفسيريةً. إنها تحيط بظاهرة الخاصيّة الشعريّةِ بوصفها آليّةَ إنتاج تأثيرٍ ما، أي تحيط بطبيعة المعنى المُتَرَتِّبِ عن بِنْيَةِ المعنى. وانطلاقاً من البِنْيَةِ ومن الوظيفيّة فإن الأمر يتعلَّق بالكشف عن اشتغال الظاهرة الشعريّة.

والحقيقة أن التفسيرَ يظلّ صالحاً بنفس الصفة بالنسبةِ إلى الكلامَيْن ويمكن للنموذج أن يُنظَر إليه باعتباره علمَ النثر كما يمكن أن ينظر إليه باعتباره علمَ الشعرِ. بل يمكن منطقيًّا أن يكون هذا النموذج نثريًّا قبل أن يكون شعريًّا. والحقيقةُ أن المعنى الوِجْدَانِيّ لكل لفظ في اللغة هو، كما رأينَا، أصليٌّ. وبهذا ينبغي أن يُفهمَ أنه لم يُبْتَدَعْ انطلاقاً من البِنْيَةِ السياقيّةِ وإنما ينتمي بالخصوصِ إلى كل كلمة منظوراً إليها معزولةً. ومن هنا فإن مشكلتنا تنقلبُ. والأمر الذي ينبغي أن نكون على علم به ليس المعنى الوِجْدَانِيّ وإنما اختفاء هذا المعنى الوِجْدَانِيّ في السياق العادي حيث يتمّ تعويضُهُ بالمعنى المفهوميّ. الفرضيّة هي إذن أن النفيَ، الحاضر ضمنيًّا في السياق العادي، هو الذي يُحَيِّدُ [أو يُبْطِلُ] الشُّحْنَةَ الوِجْدَانِيّة لكل لفظٍ، وأن

ظهورهُ مجدداً في السياق الانْزِيَاحيّ هو عمليّة ثانية، هو عمليّة نَفْيِ التَّحْيِيد الذي يعيد إلى اللفظِ معناهُ الأصليَّ. إننا نتوفر إذن على عمليّتَيْن أو آليّتَيْن عكسيّتَيْن. أُولَاهُمَا سابقةٌ من وجهة نظرٍ منطقيّةٍ. يبدأ التحليلُ إذن من آليّة التَّحْيِيد أي من آليّة نثريةِ الكلامِ.

ولنتناول لفظَيْن متعارضَيْن ل1. وَ ل2. ولْنطلقْ م.ف. على المدلول المفهومي و م. و. على المدلول الوِجْدَانِيّ. إننا نتوفر بفضل مبدإ التعارضِ (ل1 ← ل2) على المدلولِ المطلقِ:

(م. ف1. + م. و1.) + (م. ف2. + م. و2.)

ونتوفرُ حينمَا نعمدُ إلى توحيدِ العواملِ المتشابهةِ، على:

(م.ف1. + م. ف2.) + (م. و1. + م. و2.).

تقدم هذه الصياغةُ الثانيةُ التشكل الدلاليَّ لكل بدلٍ في اللغة.

فلنحصرِ اهْتمامنَا إذن في الجزءِ الأيمنِ من الصيغةِ (م. ف1. + م.ف2.) الذي يقتصرُ على مراعاةِ المدلولَيْن المفهوميَّيْن المتعارضين. إن متغيرَيْن فِينُومِينُولُوجِيَيْنِ هما، كما أشرنا إلى ذلك، اللذانِ يتمّ استخدامهما، وهما الوضوحُ/ الغموضُ والشِّدَّةُ/ الحِيادُ. وسيحاولُ التحليلُ أن يبرهن على أنهما يتغيّران في اتجاه عكسيٍّ، حسبَ الصِّيغَةِ:

ش × و = ث.

وذلك باعتبار ش = الشِّدَّة، واعتبار و = الوضوح. [ث = ثابتة. إذ مع ازدياد الشِّدَّة ينقص الوضوح ومع ازدياد الوضوح تنقص الشِّدَّة. وكذلك الأمر بالنسبة إلى المعادلة الآتية القائمة على الشِّدَّة والديمومة].

هناك قانون مشابه سبق لإِدْغارْ أَلَنْ بُو أن صاغهُ. إن السمتَيْن اللتَيْن يستخدمهما هذا القانون هما الشِّدَّةُ من جهة والديمومةُ من الجهة الأخرَى. وبعد هذا يطرح علاقتهما المعكوسة. "يبدو بديهيًّا إذن أنه فيما يتعلَّقُ بالطولِ هناك حدٌّ دقيقٌ يفرضُ نفسه على كلِّ الآثار الأدبيةِ، وهو حدُّ جَلْسَةٍ. وحتى حينما نرى أنَّ من الأنسبِ تجاوزُ هذا الحد في بعضِ أجناس الآثارِ النثريَّةِ، من قبيل **رُوبِنْسونْ كْرِيزُوِي** (التي لَا تَستَوْجِبُ الوِحْدَةَ) فإننا لن نستطيع أبداً أن نَتجاوَزَهُ في قصيدة مَا بدون الإِضْرَارِ بِهَا. وفي هذه الحدودِ نفسِها فإن امتدادَ قصيدةٍ ما يمكن أن

يُحسب بطريقة ما بحيث تكون لها علاقة رياضية مع جدارتها، أي مع درجة تأثيرها الشعري الحقيقي، الذي يمكن أن تبعثه، إذ إنه من الواضح أن الاختصار ينبغي أن يكون متناسباً بشكل مباشرٍ مع شِدَّة التأثير المطلوب"[1]. يمكن التعبير عن هذه العلاقة الرياضية التي يتحدث عنها إِدْغارْ أَلَنْ بُو بواسطة الصيغة الآتية:

ش × د = ث.

وذلك باعتبار د = الديمومة.

إن القانون الذي أحاول صياغته هو من نفس النمط. وفي كل الأحوال فإذا كانت الشِّدَّة، كما سنرى ذلك، كِبَراً قابلاً للقياس، فإن الوضوح لا يبدو أنه قابل لكي يكون كذلك. فماذا يمكن أن يُفهم من هذا المصطلح؟

يصف دِيكَارتْ بلفظ "واضح" معرفةً "حاضرةً وظاهرةً لفكر يقِظٍ"[2]. إلّا أن مصطلح واضح قلما وجدناهُ ينطبق، في الخطاب الدِيكَارتِي، على الفكرة دون مصطلح "متميِّز". يمكن حينئذٍ أن نتساءل عمّا إذا لم يكن اللفظانِ في العبارة المتواترةِ "فكرةٌ واضحةٌ ومتميِّزةٌ" مترادفَيْنِ. ومع ذلك ففي نص بعينه، يحدد دِيكَارتْ المعرفة "المتميِّزة" باعتبارها: "تلك التي هي من الدقة والتميُّز عن كل المعارف الأخرى، بحيث إنها لا تتضمَّن في ذاتها إلّا ما يبدو جَلِيًّا أمام ذلك الذي يعتبرها كما ينبغي". إن السمتَيْن: الوُضُوحَ والتَّمَيُّزَ هما إذن متباينتان. يمكن لفكرةٍ ما أن تكون واضحةً ولكن لا يمكنها أن تكون متميِّزةً، وإن العكس ليس صحيحاً. وهذا ما يحصل مع الألم فهو فكرة واضحةٌ ولكنه ليس فكرةً متميِّزةً. إلّا أن منطق بُورْ رْوَيَالْ يتناول بتحفظ هذا المثال: "ومع ذلك فإنه يمكن القول إن كلَّ فكرةٍ متميِّزةٌ باعتبارها واضحةً وإن الغموضَ لا يصدر إلّا عن اختلاطها؛ وكما هو الأمر في الألم فإن الإحساسَ الوحيدَ الذي يصدمنا واضحٌ ومتميِّزٌ أيضاً"[3].

وفي الفقرة الموالية، لا يعود الاختلاف بين اللفظَيْن قائماً: "إننا نعتبرُ إذن وضوحَ الشيءِ وتميُّزَ الأفكارِ بوصفهمَا شيئاً واحداً ..."

---

(1) «La Philosophie de la composition», *Trois manifestes*, p.61.

التشديد من المؤلف.

(2) «Principe de la philosophie», *Œuvres*, Pléiade, I, p.45.

(3) *Ouvrage cité*, première partie, chapitre, IX.

وهكذا فإنَّ فكرةً ما، هي فكرةٌ واضحةٌ بقَدْر ما هي متميِّزةٌ. وتستعيد الفِينُومِينُولُوجِيا الدِيكَارْتِيَّة مبدأَ التعارضِ. وهذا ما يُزَكِّي حدسنا الخاص. إن فكرةً ما لا تكونُ واضحةً إلّا إذا كانت تُمَكِّنَنَا من وصفها في إطارِ نسقٍ تعارضيٍّ[4]. وبهذه العِلَّةِ يُفَسَّرُ الوضوحُ البالغُ للألفاظِ المجردةِ التي هي عموماً قابلةٌ للتعارضِ في اللغة. إلّا أن كل الألفاظ في الخطاب تقبل التعارضَ أو لا تقبله، وذلك بحسبِ بِنْيَةِ الخطابِ. ففي الشعر يُقْصَى، بفضل تفكيكِ البِنْيَةِ التعارضيَّةِ عبر الاستراتيجية الانْزِيَاحيّة، المعارِضُ (م. ف2) وتنتقل البِنْيَةُ الفكريّةُ للمدلولِ من (م.ف1. + م.ف2.) إلى (م.ف1.). إن المفهوم الفكري يفقدُ وهو مجرد من التعارضِ ـ أي "التَّمَيُّزِ" ـ الوضوحَ. وفي غير الشعر، فعلى العكس من ذلك، يؤمِّن حضورُ التعارضِ الوضوحَ للمدلولِ. وهذا إذا لم يكن يسمحُ بتحديدِ المفهوم، فهو يسمحُ على الأقلِّ بوصف بعض السِّماتِ. يُعتبر مفهوميًّا كل تمثيلٍ يقبلُ التعارضَ مع تمثيلٍ آخرَ، يظلّ واضحاً باعتبارهِ معارضاً. يتكوَّن الكلامُ غيرُ الشعريِّ بفضلِ بِنْيَتِه الاسميةِ ـ الفعليّةِ من ألفاظٍ قابلةٍ للتعارضِ، ولهذا فهو مفهوميٌّ، وبهذا أيضاً فهو واضحٌ. في حين أن الكلام الشعريَّ ينبغي له، لسببٍ عكسيٍّ، أن يُعتَبرَ غامضاً بطبيعته. كل شعرٍ هو غامضٌ مَا دامَ شِعْرِيًّا. وهذه هي العلّةُ التي بِسببهَا لا يقبل الشعرُ التَّرجمةَ. إن نقلَهُ إلى كلامٍ واضحٍ يعني إفْقادَهُ شِعْرِيتَهُ.

هناك بالإضافة إلى ذلك تدقيقٌ لا بد منه. ففي الكلام العاديِّ يُدعَى نصٌّ ما غامضاً إذا لم يكن يسمحُ ـ أو أنه يسمحُ بصعوبةٍ ـ بالتَّفْكِيكِ، أي بالتمكُّن من المعنى الذي يُفترض أنه واضحٌ في ذاتهِ. إن الغموضَ هو إذن مُؤَوَّلٌ بوصفه قُصُوراً يَصِمُ الدَّالَّ وَحْدَهُ.

إن مختلف أنواع الكلامِ المشفَّر هو، لهذا السبب، أمثلةٌ للنصوصِ الغامضةِ. والمعنى يكون هناك واضحاً، إلّا أنه لا يبدُو كذلك إلّا إذا كُنّا على

---

(4) مثال واحد: الفارق الدلالي بين un peu و peu لا يتضح إلّا إذا قابلنا بين "شيء من المال un peu d'argent وقليل من المال peu d'argent بـ «كثير من المال» beaucoup d'argent. يُنظر تفصيل مناقشة أعمق لهذا المثال: دِيكْرُو *Dire et ne pas dire*، الفصل 7.

علم بمفتاح السَّنَنِ. وعلى العكسِ من ذلكَ، فإنَّ غموضَ الكلامِ الشعريِّ يشيرُ إلى سِمَةٍ مُحايثةٍ للمدلولِ نفسهِ. الوضوحُ هو مُتَغَيِّرٌ variable ملتصقٌ بالمفهومِ بوصفهِ كذلك، وتَغَيُّرُهُ مشروطٌ بافتراضِ البِنْيَةِ التَّعارُضِيَّةِ. وفي أقصى حدود الغموضِ فإن المفهومَ يختفي لكي يُخْلِيَ المكان لِلْوِجْدَانِ. هناك تجربة عادية وهي الدخول إلى مكان معهود ثم الشعورُ فجأةً بإحساسِ الغرابةِ. إننا لا نعرفُ الشَّيْءَ الذي تغيَّرَ إلّا أنَّنَا نشعر بِتَغَيُّرٍ ما في الجَوِّ النَّفْسِيِّ stimmung. وعلى العكسِ من ذلك، فحِينَ نُدْرِكُ هذا الشَّيْءَ المتغَيِّرَ ـ الخزانةُ قد غَيَّرَتْ مكانَهَا ـ يَخْتَفِي، مع فكرةِ التَّغَيُّرِ الواضحةِ الإحْسَاسُ بِالغَرابَةِ. إننا نتوفر هُنَا على مِثالٍ من نَمطَيْ رؤيةِ نفسِ البِنْيَةِ الموضوعيَّةِ، أي جهتَيْن مختلفتَيْن "للوعي بـ"، إحداهُمَا واضحةٌ وحيادِيَّةٌ والأخْرَى غامضةٌ وعاطِفِيَّةٌ. فالقول إن الكلامَ الشعريَّ غَامضٌ، لا يعني أنه يُخْفِي مَعْنَاهُ، ولكنهُ يعنِي أنهُ يُحيلُ على معنىً غامضٍ، أي إنه في مُتَناوَلِ نوعٍ من الوَعْيِ هو نفسُهُ غَامِضٌ. ينبغي إذن إبعادُ حكمِ القِيمَةِ السَّلْبِيِّ الذي يُلصَقُ عادةً بمصطلح "الغموض". إن هذا الحكمَ القِيمِيَّ لَصِيقٌ بتُراثٍ ذِي نَزْعَةٍ فِكْرِيَّةٍ غيرِ مُنَاسِبةٍ لِما نحنُ بِصدَدِهِ. هناك مظاهرُ من الأشْياءِ لا يَراهَا الوعيُ الواضح وإنما يدركُهَا الوعيُ الغامضُ. ومنْ هذِهِ المظَاهِرِ نجدُ تلكَ التي تُشَكِّلُ شعريّةَ العالَمَ. بهذا نُدْرِكُ "نزعةَ غمُوضٍ" مَالَارْمِيه. ليسَ هناكَ إخْفاءُ معنىً ما ينبغِي أنْ يوضِّحهُ الشَّارِحُ. ذلكَ أنَّ الضَّوءَ يَقتلُهُ. إن مَالَارْمِيه جَازمٌ بهذا الصَّددِ: "ينبغي دوماً أن يكونَ في الشعر لُغْزٌ مَا"[5]. وَلْنَستشْهِدْ مرَّةً أخرَى بمَالَارْمِيه: "أنا أقول: تُوجدُ قَرابَةٌ خَفِيَّةٌ بينَ الْمُقَوِّمَاتِ القديمةِ والسِّحْرِ الَّذِي هوَ الشِّعْرُ.. أنْ تذكُرَ عن عَمدٍ الشَّيْءَ الصَّامِتَ في ظِلَالِ بكلِماتٍ مُوحيةٍ غيرِ مُباشرةٍ دائماً، بكلماتٍ تُختزل إلى صمت مُوازٍ، إن ذلك يحتوي على محاولة قريبة من فعل الإبداع". ليس الغموض عَرَضَ فكر واضحٍ لا يعثر على العبارةِ المناسبةِ. إنه المقوِّمُ المقصود لأنه مكوِّنٌ للشعريَّةِ poéticité. يقول فَالِيرِي عن أشعار مَالَارْمِيه: "لقد كاد الغموضُ أن يكون جوهريًّا في هذه الأشعارِ". وينبغي أن نرَى في هذه الـ "كَادَ" مجردَ بقايا تَهَيُّبٍ أمامَ سمةٍ تطيحُ بالمعيارِ الغربيِّ الموروثِ عن دِيكَارتْ وهو المعيارُ الذي يسوِّي بين الفكر الواضح والفكر الصادقِ. يمكن أن تُعرَّفَ القصيدةُ المستغلَقةُ

(5) «Je disait quelquefois...», *Oeuvres*, Pléiade,I, p.365.

تعريفاً مفارقاً بوصفهَا التعبيرَ الواضحَ عن فكرة غامضةٍ يُراد لها أن تكون كذلك، لأنها تجد في غموضِ المفهومِ صِدْقَهَا الوِجْدَانِيّ الخاصّ.

ينبغي أن نعالج الآن الجزء الثاني من صياغتنا وهو المكوِّن الوِجْدَانِيّ للمدلول: (م.و.1 + م.و2). نفترض أننا نتوفر على إحساسين متعارضين مثلَ الفرحِ والحزنِ، العنفِ والسكينةِ، إلخ. يمكن لمفهومَيْن متعارضَيْن أن يكونَا موضوعَ تفكير دفعةً واحدةً. ولكن هل يمكنُ الإحساس دفعةً واحدةً بانفعالَيْن متعارضَيْن؟ الأكيدُ أن الإحساسَ المطروح، ليس، كما رأينا، مَعِيشاً. ولكن الوحدة الوِجْدَانِيّة pathème بوصفها صورةً عاطفيّةً، هي في الحقيقة إحساسٌ. بالإمكان الاستدلالُ أولاً على مستوى المعيشِ. هل يمكن للذاتيةِ أن تَسْتَقبِلَ في اللحظة نفسِها إحساسَيْنِ متعارضَيْنِ؟ ولكي نتناول المسألةَ على صعيدٍ أبسَطَ، هل يمكنُ للذاتِ أن تكونَ في نفسِ الآن رائقةَ المزاجِ وسيِّئةَ المزاج؟ يمكن لصورتين في فكرتَيْن متميِّزتَيْن أن تتعايشَا في الوعيِ لأنهما، بوصفهما تمثيلاً لشيئَيْن، ملموسَيْن أو مجرَّدَيْن، مربوطَيْن ببِنْيَةِ الكون الزمكانيّة. إن المفهومَ يقبل حضورَ معارضِه في حدود كون موضوعِهِ لا يحتلّ إلّا جزءاً من الحيّز الظاهريِّ phénoménal، أي من حقلِ الوعيِ. أما الإحساسُ فهو عكسَ ذلك، شاملٌ. إن الذاتَ يمكنها أن تحسَّ بانفعالٍ، كالخوفِ مثلاً، بصدد شيء مؤطَّرٍ هو نفسه في المكانِ. إلّا أن ما هو مؤطّرٌ مكانيًّا هو الخطر والتهديد. أما فيما يتعلَّق بالخوفِ فلا يمكن حَصْرُهُ في جزء من حقلِ الوعي. فالشعور بالخوف هو الشعورُ بأن الخوفَ يكتَسِحُنا كُلِّيَّةً. الشعور بالخوف هو أن نكون خوفاً. لا يمكن للعاطفةِ إذن أن تسمحَ بالتعارضِ. إذ لا يُشْعَرُ بها على سبيلِ الاختلافِ. يتساءل شِيكْسْبِيرْ: "من يستطيع أن يكونَ في نفس الآنِ متعقلاً ومبهوراً، هادئاً وعنيفاً، أميناً ومحايداً؟"

إن مفهومَ الازدواجِ النفسيِّ يحيل حقاً على عواطفَ متعارضةٍ متزامنةٍ. إلّا أن الأمرَ يتعلَّق بدافعَيْن منبثقَيْن من نسقَيْن نفسِيَّيْنِ مختلفَيْنِ. إن أحدَ الدافعَيْن هو الذي يشغَلُ جهازَ الإدراك ـ الوعي، في حين يظلُّ الآخرُ لاشعورياً. لا تحس الذات الأُودِيبِيَّة عن وعي بِحُبِّ الأبِ ومَقْتِهِ في نفس الآنِ.

يمكن لحالة موضوعيّةٍ أن تتمثَّلَ في المظاهر المتناقضةِ بالنظر إليها من وجهةِ نظرِ دلالتهَا العاطفيّةِ. تلك هي الحالة النمطية لغَارْغَانْطوَا وهو يَتَلقَّى في

الآنِ ذاتِهِ، نبأَ موتِ زوجتِهِ ومِيلادَ ابنِهِ. هناك في هذه الحالِ احتمالان: إما أنَّ الخبرَيْن السَّلبيَّ والإيجابيَّ مُنفصِلانِ ذاتياً، وفي هذه الحالة فإن العاطفتَيْن المترابطتَيْن تتعاقبان في الوعي: "وبهذا الخبرِ فقد كان يبكِي مثل البقرةِ، وحينما يتذكر فجأةً ابنَهُ بَانْتَغْرْوِيلْ، فقد كان يضحكُ مثلَ ثورٍ"، وإما أن يكون الخبرانِ عكسَ ذلكَ، متزامِنَيْ الحدوثِ في حيِّزِ الوعْيِ وتنزع الاستجابةُ العاطفيَّةُ إلى التَّلاشي. "... إنه وهو يرى من جهةٍ زوجتَهُ بَابْدِيكْ ميتةً وابنَه بَانْتَغْرْوِيلْ وليداً بالغَ الجمالِ وكبيراً، لم يكن يدرِي ماذا يقول ولا ماذا يفعلُ. والتردد الذي كان يؤَثِّرُ على فهمه يتمثَّل في معرفة ماذا ينبغي أن يفعل، أيبكي حداداً على زوجته أم ينبغي له أن يَضحكَ فرحاً بابنه؟" إلّا أن هذه الحالةَ الثانيةَ هي التي تُحَقِّقُ مبدأ النفيِ. الأمر يتعلَّق بعاملَيْن متزامنَيْ الحدوثِ لا يمكن الفصلُ بينهما زمنيًّا، وينبغي أن يُحدِثا تأثيراً ناتجاً عن تفاعلهما، وهذا التأثيرُ يوجد في درجةِ الصفر أو أنه ينزع إلى ذلك، إذ إن العاملَيْن يُحَيِّد أحدهما الآخرَ.

تتمخض عن تجربةِ التخديرِ الذاتيةِ كما يصف ذلك هُنْرِي مِيشُو Henri Michaux عن نفس النتائج. تبرز تحت تأثيرِ المخدراتِ حالةٌ متصفةٌ "بشدةٍ وانفصالٍ تامٍّ للدوافعِ المتعَاكسَةِ ووجْهاتِ النظرِ المتعارضةِ"[6]. إن الذاتَ تنتقل باستمرارٍ من الدفع "نَحْوَ" إلى الدفع "ضِدَّ"، ويدقق مِيشُو قائلاً: "النتيجة النهائيةَ هي وحدَهَا التي تكونُ مزدوجةً ambivalence، إلّا أن الدَّافِعَيْنِ لا يظهرانِ أبداً مجتمعينِ في إطار يَحْتَوِيهِمَا مَعاً". (ص28). إن التوازنَ، أو "الحالةَ العاديةَ"، يبدو للمؤلف بوصفِهِ "مَزيجاً من الدوافع والرُّؤى المتناقضةِ". (ص30). وهكذا فقد لا تكون حالةَ التَّحْيِيد العاطفيِّ مجردَ غيابٍ للعواطفِ وإنما هي عكسَ ذلك نتاجٌ لتفاعلِ العواطفِ المتناقضةِ. هذه الخلاصة تتفق بشكلٍ ملحوظٍ مع فرضيتنا الخاصةِ والتي لا يكونُ بِمُوجِبهَا التَّحْيِيدُ النثريُّ لقول لفظيٍّ ما قائماً على غيابِ الشَّحْنةِ الوِجْدَانِيّة في الألفاظِ، ولكنه يقومُ على حضورِ شَحْناتٍ متناقضةٍ، تتلاشى تأثيراتُهَا.

لم نعتنِ إلى الآنَ إلّا بالتأثيرِ عامةً، ولم نهتمَّ بهذا النمط الخاصِّ من الظواهر الذي لا يكون مَعيشاً ولكنهُ يكون تمثيلاً عاطفيًّا (وِحْدَة وِجْدَانِيّة). إلّا أن الأبحاث التي قام بها على المستوى اللساني أُوسْغُودْ ومساعدُوه تقدم لنموذجِنَا

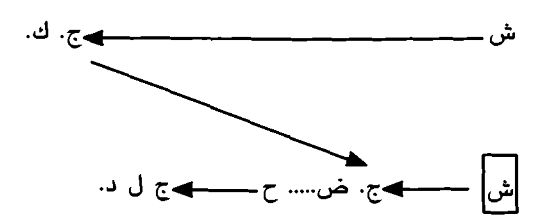
(6) *Connaissance par les gouffres*, p.30.

النظريِّ دعامةً مزدوجةً[7]. إنها تقدم، من جهة، تأكيد صيرورة التَّحْيِيد التعارضيِّ؛ ومن جهة أخرى، توفر لتصورِ المعنى الذي نتبناهُ هنا إمكانيةَ اختبارِ الصِّحَّةِ اختباراً تجريبيًّا. ويُستحسنُ مع ذلكَ، لكي نسمحَ بفهم جيّد نتائجِ هذه الأبحاثِ استحضارُ عَرْضِ مسارِهَا.

تجد النظريّة أصولَهَا في نقد التصور السلوكيِّ للدليلِ، وإن احتفظت من هذا التصور بِالخطَاطَةِ الأساسيّةِ: الحافزُ ـ الاستجابةُ (ح ← س). فعلى مستوى فكِّ السَّنَنِ، يُعتبر الدالُّ هو الحافزُ، والمدلولُ هو الاستجابةُ. يسمح هذا بالاحتفاظ بواجهتَيْ الدليل في المجال المقيّدِ بالملاحظةِ. ويصادفُ هذا النموذجُ مع ذلك اعتراضاً بديهيًّا. فإذا لم يكنِ الدَّليلُ يتأسس إلّا بالترابط مع الشيءِ الذي يمثّله فإنَّه لا يبعث أبداً نفسَ الاستجابةِ المفتوحةِ التي يثيرها هذا الشيءُ. إن الكلام لا يبعث هلوسةً، وإذا كان تمثيلاً للتجربةِ فإنه لا يختلطُ مع التجربة نفسِها. فهل ينبغي أن نَهْجُرَ النموذجَ السلوكيَّ؟ لقد اقترح شَارْلْ مُورِيسْ Charles Morris صياغةً منقحةً، وذلك بتعويضِ الاستجابة التامة بمجردِ "استعدادِ" الجهاز العضويِّ لكي يبعثَ هذه الاستجابةَ[8]. إلّا أن المحتوى الدقيقَ لهذا الاستعدادِ قد ظلَّ في حاجةٍ إلى تحديدٍ. لقد اقترح حينئذٍ أُوسْغُودْ خَلطَهُ مع جزء قابلٍ للفصل عن الاستجابةِ، جزءٍ متكوّنٍ من مجرد الاستجابة والغدديَّةِ والموقِفِيَّةِ («glandular charges and minimal postural adjustements», p.6). تتطابق هذه الظواهر الفيزيولوجية، وهي مختزلةٌ نسبيًّا، مع أضعفِ استهلاك للطَّاقة، ويكون تحقُّقه السيكولوجيُّ من طبيعة عاطفيّةٍ. وعلى هذا الجزء الخفي والمختزل من الاستجابةِ يطلق أُوسْغُودْ تسميةَ "الصَّيْرُورَة الوسيطةُ mediating process". وهكذا فإن كلمة **عَنْكَبُوت** لا تدفع إلى الفرارِ كما قد يفعلُ الشيء نفسهُ، ولكنها تثير استجابةً عمليّةً ـ عاطفيّةً (الخوف + النفور + الاستعداد للفرار). وهذه الاستجابةُ هي التي تشكِّلُ معنى الكلمةِ. ويمكن لهذه الاستجابةِ بدورِهَا أن تشتغل بوصفها حافزاً قادراً على إثارةِ استجاباتٍ أخرى، من بينها كلماتٌ مثل "رهيبٌ، منفرٌ"، في المجموعِ المدروسِ، وهذا ماثلٌ في الخطاطةِ الآتِيَةِ

(7) *The measurement of meaning*, 1957.

(8) *Signs, language and behaviour*, 1946.



حيث ش. هو الشيءُ (العنكبوتُ)، ج.ك. هو الاستجابةُ الكُلِّيَّةُ، ش هو الدال عنكبوت، ج.ض. جانب الاستجابة الضِّمنية، أي المعنى الذي يشتغل بوصْفِهِ حافزاً ح. لاستجابةٍ لفظةٍ جديدةٍ، ج. ل. د. والمجموعُ ج. ض. . . . . ح يشكِّلُ الصيرورةَ الوسيطةَ أو "الانطباعَ الدلاليَّ"[9].

تستدعي النظريّة، مع ذلك، نقداً يُسلِّم أُوسْغُودْ بصوابه. فهل نستطيع أن نختزلَ معنى كلمةٍ ما إلى هذا المجموعِ المحصور من الاستجاباتِ. ألّا تدلُّ كلمة عنكبوت على شيءٍ آخرَ غيرِ "رهيب" و"منفر"؟ الواضح أنه ليس بالإمكانِ شرح "العنكبوت حشرة" بـ "ما هو رهيبٌ ومنفِّرٌ هو العنكبوتُ". والنتيجة هي أن الصَّيرورة الوسيطةَ لا يمكنها أن تكون، هي نفسُها، إلّا جزءاً أو مظهراً من المعنى. لقد سمح أُوسْغُودْ إذن بكونِ هذه الصيرورةِ لا تمثِّل إلّا ما يسمِّيه "الإيحاء" أو المعنى العاطفي". وذلك بالتعارض مع التعيين أو "المعنى العُرْفِي"[10].

وهكذا فإن أُوسْغُودْ يلتقي، وهو ينطلق من المقاربةِ السلوكية للمشكلةِ مع النظريّة الثنائية للدلالة التي نتبناهَا هُنا على أساس مقاربةٍ فِينُومِينُولُوجية. إن معنى

---

(9) كما يسمي ذلك ف. جُودْلِي. «التداعي اللفظي». في فْرِيسْ وبْيَاجِي،
Traité de psychologie, T. VIII, p.124.

(10) كتب قائلاً: «يوجد نسق وسيط عاطفي محدد بيولوجيًّا ويتحمل عدداً محدوداً من التنويعات الثنائية القطبية. هذا النسق هو ما يُفترض اكتشافه من قِبل تقنية الدلالة التميزية». ويضيف: «أُطلق الإيحاء على مظهر المعنى الذي يؤشِّر عليه بهذه الكيفيّة».
«Studies on the generality of affective meaning system», *Amer. J. Psychol.*, 1962.

الكلماتِ لا يمكن اختزالهُ إلى المفهوم وحدَه، وينبغي الاعتمادُ على مكوّنٍ من نمط آخرَ.

بمجرد قبولِ هذا الوصفِ للمعنى فإن أُوسْغُودْ يتجه إلى إقامةِ وسيلة لقياس هذا المكوّنِ الإيحائيِّ ولأجل هذه الغاية يحدد قبْليًّا الاستجاباتِ إزاء الحافز اللفظيِّ وذلك بمطالبةِ الذواتِ الخاضعةِ للتجربة، بقصد تخصيصِ لفظٍ ما، باختيارٍ من بين أزواجِ النعوت المتعارضةِ من قبيل جَيِّد/سَيِّئ، سريع/ بطيء، قوي/ضعيف إلخ. وانطلاقاً من هذه النعوت فإن تعيين كمِّ الاستجابة يحصلُ ببناء سلالمَ ذاتَ قطبَيْن بسبعِ درجاتٍ من ـ 3 إلى +3 المُناسِبة للتقديرات: كافٍ، بالغٌ، مفرطٌ، درجة متوسط، أو درجة صفر، الذي يمثّل اللفظَ الحِيَادِيَّ (لا. . .ولا).

تكشف التجربةُ عن أن كثيراً من هذه السلالم مترابطةٌ واستجابة السُلَّم "جيِّد/سَيِّئ متوازية، مثلاً، مع استجابات السُلَّم "جميل/قبيح". يسمح التحليل العاملي باستخلاص ثلاث مجموعات من السلالم أو الأبعاد الأساسيّة، المُسمّاة "قيمة" و"فعالية" و"قوة". يشكل مجموع هذه السلالم "المُمَيِّز الدَّلَالِيّ" أداةَ قياسِ المعنَى العاطفيِّ لكلمةٍ ما في حضن مجال ثلاثيِّ الأبعادِ. من هذا القبيل:

أب

3+ 0 3–

جيّد		×						سيِّء
قويّ			×					ضعيفٌ
سريعٌ	×							بطيءٌ

إن لفظَ "أب" مقومٌ عند هذا الشخصِ موضوعِ التجربة باعتباره جيِّداً وقويًّا جداً ونشيطاً.

هذا المثالُ يكفِي هو وحدَه للكشفِ عن أن الْمُمَيِّزَ لا يُخصِّصُ إلّا مظهراً واحداً من المعنى ـ وهو ذلك الذي أسميناه وِجْدَانِيًّا ـ وليس المعنى الكُليَّ. ومع

ذلك، فإن هذا الحصرَ ما يزالُ ناقصاً. فهل نستطيع حقاً أن نختزل غِنى وتنوعَ الوحدة الوِجْدَانِيّة إلى هذه الأبعادِ الثلاثةِ وحدهَا؟ لقد اعترف أُوسْغُودْ نفسُهُ أن المميِّز لا يقيس إلّا خمسين في المائة من التنوعاتِ الممكنةِ. (ص38). فإذا كانت الأبعادُ الثلاثة المُعترف بها مهيمنةً فإن آليّةً أدقَّ يمكن أن تكونَ ملائمةً لتنوعٍ أكْبَرَ للاستجاباتِ. ومع ذلك، فإن المميِّز يظل كما هو قابلاً للاستعمال. وإذا كان ما يزال أداةً غير دقيقة، "فإننا لا نستطيع أن نقول: إن ما درسه أُوسْغُودْ ليس هو المعنى الحقيقيُّ. ربما كان الفضاء الدلالي لأُوسْغُودْ بالغَ الفقر من حيثُ الأبعادُ إلّا أننا نتوفر على ثلاثةِ أبعادٍ زائدةٍ على ما كنا نعرفهُ في السابق"[11].

وما هو هامٌّ بشكلٍ خاصٍّ في نظرنا فهو أن نرى الظُّهورَ على الْمُمَيِّزِ مُتَغَيِّرَ الشِّدَّةِ الذي كانت الفِينُومِينُولُوجيّا قد نَسَبَتْهُ إلى الدَّلالةِ signification. والحقيقة أنه إلى جانبِ "الاتجاه" (السَّالِبِ أو الْمُوجَبِ)، فإن الألفاظَ المختبرةَ تختلف بابتعادها قليلاً أو كثيراً عن نقطةِ الصفرِ (من 1 إلى 3)؛ ويُطلق أُوسْغُودْ "كَيْفِيَّةَ" المعنى على ما يطابق الاتجاهَ ويُطلق "الشِّدَّةَ" على ما يطابق المسافةَ. هناك لفظان إذن يمكن أن يختلفا من حيثُ الكيفيّةُ و/أو من حيثُ الشِّدةُ، وحينما تكون الكيفيّةُ متماثلةً يكون الاختلافُ قائماً على تغيُّرِ الشِّدَّةِ. إلّا أن ما تقترحه نظريتنا هو أن نعارض بين درجتَيْن مختلفتَيْن للشِّدَّة، فهي دُنيَا في الاستعمالِ النثريِّ وقصوَى في الاستعمالِ الشعريِّ.

ومع ذلك، فإن المُمَيِّز لم يقس، لحد الآنَ، إلّا المعنى العاطفيَّ للألفاظ منعزلةً. فما أمر الألفاظ المترابطة [أو المُركَّبة]؟ كيف ستتفاعل معاني كل واحد من الألفاظِ المترابطةِ وماذا سيكون المعنى الناتجُ عن المجموع؟ تستخلص نظريّة أُوسْغُودْ من هذا، وتحت تسميةِ مبدإ التناسبِ، صيغةً تسمح بتوقع النتيجة. وهذا المبدأ في صيغته العامة يُثبت أن خاصيّة كل واحد من الألفاظ "تنزع نحو التناسب مع خاصيّة اللفظ الآخر" "وأن كبر هذا التفاوت يتناسب عكسيًّا مع شِدَّة الاستجابات المتفاعلة". (ص201). وهكذا فانطلاقاً من النتيجةِ المُحصَّلِ عليها بالنسبة إلى الكلمتَيْن "خجولة" و"سكرتيرة" تسمح الصيغة بتوقُّعِ نتيجةِ الْمُرَكَّبِ

(11) H. Horman, *Introduction à la psycholinguistique*, p.134.

"سكرتيرة خجولة". إن النتائج المُحصَّل عليها تجريبياً تُقَدِّمُ مع ذلك حصيلة مختلفة بعضَ الشيء، وذلك عائدٌ إلى الوزن الأكبر للصفة في علاقتها بالاسم.

ولنفترض الآن أن اللفظَيْن متضادَّانِ: فماذا ستكون نتيجة ترابطهما المقيسةُ بِالْمُمَيِّزِ الدَّلَالِيِّ؟ إذا تَمَّ قياسهما معزولَيْنِ فإن لهما شِدَّةً متماثلةً واتجاهاً معكوساً، وستكون النتيجة النظريّةُ، اعتماداً على هذا المبدإ، تساوي صفراً[12].
إن اللفظَيْن المترابطَيْن يَتَحايَدانِ والشِّدَّة المطابقة لشَحْناتِهما كل واحدة على حدة تَتَلاشَى.

فلندرس مثالاً مُبسَّطاً. ولنتناول بُعْدَ "القيمة" وحدَه ولْنفترضْ على هذا البُعْدِ لفظَيْن ل1 ول2 المُقوَّمين بالتتابع +3 و-3. فماذا ستكون قيمة المُركَّب: ل1 ول2؟ إن اللفظَيْن يتحمّلان، بسبب مبدإ التناسب، تغيُّراً ذا اتجاهٍ معكوسٍ وذا شِدَّةٍ متماثلةٍ. ستكون النتيجة إذن إبطال تقويمهما معاً evaluation of both.
إننا نتوفر على 3+ (-3) = 0 يحتفظ إذن المُركَّب ل1 ول2. بمعناه الذهني إلّا أنه يفقد كل المعنى العاطفيّ.

يكفي إذن أن نطبّق مبدأ التناسبِ على نموذجِنا الخاصِّ وذلك لأجل الحصولِ على التفسير المطلوب. ولو أن التعارض في هذه الحالة ليس مُرَكَّبِياً ولكنه بَدلِيٌّ، فإن المبدأ يمكن أن ينطبق أيضاً على الحالة الثانيةِ. ومن هنا فما دامت كل جملةٍ نحويةٍ (نثريةٍ) تبعثُ، بفضل مبدإ النفي، نفيَها الخاص المُضْمَرَ، وينبغي لتناسب المتعارضين أن يؤدِّيا إلى تَحْييد وِجْدَانِيّ لألفاظ الجملة. فما دام م. و1. + م. و2. = 0 فإن الْمُكوِّنَ الدلاليَّ للجملة يصبح م. ف1. + م. ف2.
إنه يُختزل إلى البُعد المفهومي وحده ويفقد مع المعنى الوِجْدَانِيّ شعريَّتَهُ.

وبدون شك فإن أحد اللفظَيْن لا يكون حاضراً إلّا في شكله الضمني ويمكن أن نتساءل عما إذا كانت شِدَّته قد اخْتُزِلَتْ. وإذا كان الجوابُ موجَباً فإن نتيجة ذلك هي أن الكلماتِ لا تتجرد أبداً، حتى في استعمالها النثري، من القيمة الوِجْدَانِيّة. إن الشعريّةَ والنثريةَ هما مجرد خاصيَّتَيْن نسبيَّتَيْن وكل ما تدَّعِيهِ

(12) «Since the signs are equally polarized, the result should be a cancellation to zero evaluation of both». Ibid.

النظريّة هو أنه يوجد بينهما فارقٌ في شِدَّة هذه القيم؛ فالنثر ينزع إلى درجة الصفر، وينزع الشعر إلى الدرجة القُصْوَى. نستطيع أن نتخيّل أيضاً أن الألفاظَ المتعارضة ليست بالضرورة متناقضةً على الأبعاد الثلاثة. ولكن يكفي أن يشتغل التَّخْيِيدُ على واحد من هذه الأبعاد لكي يكون قائماً وإنْ لم يكنْ تاماً.

بإمكان النظريّة إذن أن تحيط بمعنى كلمةِ "نثري" في الكلام اليومي. إن المقابلات التي يقدمها المُعْجَمُ (مسطح ومشترك وعامي) هي مجرد ترجمةٍ تقريبيّة لخاصيّة فِينُومِينُولُوجِيةٍ يمكن تحديدها الآن بدقة. كل قول تقدم ألفاظه قَدْراً من الشِّدَّة متماثلاً أو قريباً من الصفر، بالشكل الذي يقيسه مُمَيِّز أُوسْغُودْ الدلالي، فهو قول نثريٌّ.

يمكن لخاصيّة الشعريّة أن تُحَدَّدَ إذن بنفس الدقة بالخاصيّة العكسية. إنها كلام شَديدٌ، أي قريب قليلاً أو كثيراً من الدرجة القصوى للشِّدَّة. وبهذا المعنى يمكن الحديث عن درجات الشعريّة للغة الوِجْدَانِيّة. وهكذا تصادف الآليّة الانْزِيَاحيّة تحديدها الواضحَ. تبدو الشَّعْرَنَةُ مجردَ قلب لصيرورة التَّخْيِيدِ. إن الانْزِيَاح يُحَرِّرُ، وهو يُعطّل التَّخْيِيدَ، الألفاظَ من القوى المتناقضة القادرة على تَخْيِيدِ حمولاتِها العاطفيّةِ الأصليّةِ. إن الانْزِيَاح هو إذن مجرد صيرورةٍ ثانوية استجابيّة. إنه موجود هناك لأجل نَفْيِ النَّفْيِ، أي لمنع أو عرقلة التَّخْيِيدِ التعارضِيِّ. لا يخلق الانْزِيَاح خاصيّةَ الشعريّةِ؛ إنه يُحَرِّرُهَا وحَسْبُ من المجالِ - البِنْيَوِيِّ - الذِي يحْبِسُهَا.

لقد تساءل أُوسْغُودْ في خلاصة كتابه عمّا يمكن أن يحدث لو تَمَكَّنّا من أن نبعث في الذات انطباعاً دلاليًّا خاصاً، (a particular rm...sm) من غيرِ ذِكرِ إحالتِهَا المناسبةِ. ويفترض أن الذات المدروسة بإمكانها أن تصف تجربتها بمعنى إيحائيٍّ خالصٍ: "شيءٌ ضارٌّ وقويٌّ ونشيطٌ. إلّا أنني لست أدري ماذا أقول"[13]. بهذه الكلمات تمَّ وصف نوع من أنواع الحالة الطرفية للوِجْدَانِيّة، الحالة الأشدُّ غموضاً كما هي في نفسِ الآن الأكثرُ شِدَّةً، وهي الحالة التي تطابقُ ما كان يسمّيه فَالِيرِي "الشعر الخالص". إلّا أن هذه الحالة الحدَّ ليست هي الحالة

(13) *The Measurement of Meaning*, p.325.

العامة. إن علاقة المعنيَيْن يمكن أن تكون مجرد علاقة هيمنة. المُكوِّن المفهومي لا يعود ممسوحاً. إنه خاضع ـ معتم ـ للمُكوِّن الوِجْدَانِيّ. المتحدث يعرف هنا حول ماذا يدور الموضوع؛ إن موضوع الجملة أو الخطاب يظلُّ مُدْرَكاً فكرياً إلّا أن مجموع الوصف الإسنادي يكون من طبيعة وِجْدَانِيّة. وهكذا فإن جملة "آذان زَرْقَاء" يمكن شرحها (مِيتَالُغَوِيًّا) بشيءٍ مثل: "آذان، أنا أعرف ما هي، أما زرقاء فلست أعرف، إنها شيء هادئٌ وجميلٌ وخالصٌ . . .". ليست هذه الألفاظ لأُوسْغُودْ. إلّا أنها تترجم بشكل أفضل ـ ولو بشكل فَظّ ـ حَدْسِيَ الشِّعْرِيَّ الخاصَّ. وذلك لأن الميتالغة ما تزال، مرَّةً أخرى، تنتظر البناء انطلاقاً من تحليل المعنى الوِجْدَانِيّ إلى مكوِّناته الأولية. إلّا أنه ينبغي، أولاً، سعياً إلى هذه الغاية، أن نسلِّم بأن هذا المعنى له وجود.

يمكن هنا أن نسأل اللغة. هناك كاتب نال الحظوة التي يندر أن يحظى بها أحد، وهي رؤية اسمه يدخل في اللغة اليومية. إنه كَافْكَا. ولكن ما معنى كَافْكَاوِي؟ إن **مُعْجَم بُوتِي رُوبِيرْ** يترجمها بـ: "الذي يُذكِّرُ بالحالة النفسيّة العسفيّة لروايات كَافْكَا ". ما هو مميِّز في هذا التحديد هو كلمة الحالة النفسيّة atmosphère التي تتطابق بدقة مع ما أسميته الوحدة الوِجْدَانِيّة pathème. فبماذا يحتفظ القارئُ عندما يكون قد نسيَ الحكايةَ والشخصياتِ؟ لا شيءَ غير هذا العالم الوِجْدَانِيّ، هذا الإحساس بغرابة العالم وبالمعنى في حالِ ضياعٍ، الإحساس الذي يدل عليه أثر كَافْكَا والذي طبعته اللغة بواحدة من مفرداتها.

أريد الآن أن أقول كلمة على مجال مغاير إلّا أن علاقته مع الشعر هي من وجهة نظر حدسيّة أكيدة، يتعلَّق الأمر بمجال الأساطيرِ. إنني أعتقد مع كْلُودْ لِيفِي-سْتْرُوسْ أن الأسطورةَ هي بناء منطقي "جيِّد للتفكير"[14].

إنه لمن المحتمل في نظري أن يكون للوحداتِ المكوِّنةِ للأسطورةِ، كل واحدة على حدة، جوهرٌ انفعاليٌ ومعنىً وِجْدَانِيّ، قابل للقراءة بالنسبة للمساهمين فقط في الثقافة التي ولدتها. وبالنسبة للحكاياتِ والخرافاتِ، المندمجة في ثقافتنا الخاصة، فإن هذا المعنى يمكنه أن يظهر. تحتوي حكايات بِيرُو موضوعاً متكرِّراً

(14) حسب عبارة إ. لِيتْشْ. E. Leach. *Lévi-Strauss*, p.52.

(لحية ـ زرقاءُ والغولُ والذئبُ) يمكن وصفه على طريقة أُوسْغُودْ بالسمات الآتية: شريرٌ + نَشِيطٌ + قوِيٌّ. إن هذه هي نواةُ المعنى التي تخفيها كل وحدةٍ من هذه الوحداتِ السَّرْدِيَّةِ. إلّا أن الإحساس وحدَه يسيطر على هذه النواةِ. ينبغي للأسطورةِ أن تُفهم بوصفها حكايةً، والحكايةُ بوصفها قصيدةً شعريّةً انطلاقاً من نفس نمط المعنى المنبثقِ عن نفس البِنْيَةِ.

ومع ذلك، فإن هناك بين نموذج لِيفِي-سْتْرُوسْ وهذا النموذج تقارباً على مستوى الوظائف المناسبة للأسطورة والقصيدة الشعريّة. إن القصيدة، بالنسبة إليه، تُلطِّفُ التناقضاتِ وهي في نظرِي تُلْغِيهَا.

* * *

يقترح النموذج المطروح مقارنةً هي الآن مجردُ مقارنةٍ. المعروف أن كل جهاز محكوم بمبدإ يُسمّى "التوازنَ القَارَّ" d'homéostasie يمكن تحديده بما يلي: "إنه لمن الضروري لجهازٍ ما لكي يظلَّ حيًّا، في كثير من مظاهر شرطه الفيزيولوجي والكيميائي، أن يحافظَ على نوعٍ من التوازنِ... وإذا طرأ اختلالٌ واحدٌ من هذه المظاهر أو الشروطِ الأخرى، فإن آليّاتٍ ما تنهض لأجلِ تَخْيِيدِ هذا الاختلالِ واستعادة التوازنِ... إن صيرورة الضبط الداخلي تُعرفُ باسم التوازنِ القارِّ"[15].

إن المشابهةَ مع نموذجنا صارخةٌ. نستطيع أن نعتبر كل وحدة لغوية متحققة حافزاً يثير في المتلقي تغيّراً للحالة أو قلباً للتوازن، يُحَسُّ به على مستوى الشعور بوصفه عاطفةً. ومن هنا فإنَّ تحقُّقَ الوحدةِ المقترحةِ تبدو بوصفها صيرورةً مراجعةً قبْليّةً تكون وظيفتها تَخْيِيدُ تغيّر الحالة. إن مبدأ النَّفْي يبدو إذن آليّةَ ضبطٍ ذاتي موجهة إلى إقامة توازن مسبق. وحينئذٍ يمكن اعتبار البِنْيَةِ التعارضيّة ـ والصيغة النحوية الاسميّة ـ الفعليّة التي تسمح بتحقيقها ـ باعتبارها المظهرَ اللغوي لمبدإ التوازن القارِّ تكون وظيفتها إقامة توازن رؤيتنا إلى العالم. والطرف المتعالق السيكولوجي لمثل هذا التوازن قد يكون هذه الحالة المحايدة، القريبة من الصفر العاطفي المناسب لنثرية العالم.

(15) R. Borger et A.Seaborn, *The psychology of learning*, p.47.

ومن هنا يمكننا أن نُدرج في النظريّة منظوراً دْياكْرونِياً. لقد سلّمنا بالعلاقة، مسند إليه - مسند، بوصفهما بِنْيَةً عميقةً للجملة النحوية، والصيغة الفعلية الاسمية بوصفها البِنْيَةَ السطحيّةَ. إلّا أننا نستطيع أن نتساءل عمّا إذا كان ينبغي أن نسلِّم مع تْشُومْسْكِي بفطريّة ما يُسمّيه subject basic-predicate form وبأسبقيّتهما في كلام الطفل، وعودة ظهورهما. ويبدو أن عودة ظهورهما في الحالات الانفعاليّة تشير إلى العكس. فإذا كان صحيحاً أن الصيغةَ المتعارفَ عليها، المسند إليه الاسميُّ + المسندُ الفعليُّ تقتضي اختزاليةَ المسند وتقتضي في نفس الآن التَّحْيِيدَ العاطفيَّ، فإننا نستطيع أن نتساءل عمّا إذا لم تكن هذه الصيغة تظهر إلّا في مرحلة متأخرة نسبيًّا من مراحل التعلم اللغوي. يبدو واضحاً أن الطفل يدرك العالم في كُتَلٍ غيرِ قابلةٍ للتحليل، وأن إدراكه المطلقَ يعبِّرُ عنه عادةً بمسنداتٍ بدون مسنداتٍ إليها؛ وهذه هي **التعجب** والكلمات - الجمل؛ وإن الخاصيّة الصراخيّة لمثل هذه الكلمات يبدو أنها تكشف، من جانبها، على الرابطة القائمة بين الإطلاق والانفعال.

ما يهمّنا هو تطور اللغة نفسها. نستطيع أن نتخيّل - وهذا افتراضٌ - أن تاريخ اللغة الفرنسية يشير إلى تطور في اتجاه دعمِ المعيار المتعارَفِ عليهِ. هناك ثلاث وقائع يبدو أنها تؤكد مثل هذه الفرضيّة.

الأولى: هي كونيّةُ الأداةِ الْمُحَدِّدَةِ [أو التعريفيّة]. لقد رأينا أن الأداة وهي تستحوذ على معنىً جنسيٍّ، لم تفقد المعنى النوعيَّ المضمرَ. فإذا كانت اللغة الفرنسية قد جعلت وضعَ الأداة إلى جانب المعنى الجنسيِّ أمراً ضرورياً (l'homme pour tout homme) ألّا يكون هذا لأجل دعم التمييز الاسم/الصفة وتخصيص الاسمِ بوصفه دليلَ صنفٍ ما، مفضلين بهذا وجهة نظر المَاصَدَقِيَّة؟

الثانية، هي الظهور المستقل للشخص (je chante vs chante) "هذه الظاهرة يمكن أن تؤَوَّل بوصفها رغبةً فرنسيةً لإثارة الانتباه إلى المسند إليه"[16]. والإشارة في نفس الوقت إلى الاختزالية. يكفي أن نشدّد على الضمير أو أن نلجأ إلى الإبراز لأجل أن نُظهر الحصرية (أنا الذي ← وليس أنت). وهذا يسمح بخلطِ

(16) P. Guiraud, *La Grammaire*, p.90.

المسند إليه بالفعلِ. إن ظاهرة التفخيم تقف عند مجرد تقوية خاصيّة موجودة مسبقاً. ففي **أنا أغني** هناك اختزال يغيب في الفعل دون مسند إليه.

إن آخر واقعة من هذه الوقائع هي تقديم المسند إليه. ففي حين يعقب عادةً المسند إليه الفعل[17] في الفرنسية الوسيطة[18] يوضع في الموضع الأول في الفرنسية الحديثة. وهذه طريقة في إبرازه، وبالنتيجة تشديدُ اختزاليّتِهِ التي يتضمّنها.

يبدو خلال مجموع هذه الوقائع إمكانُ استخلاص درسٍ ما. إن تطورَ اللغة قد تم لصالح الصيغةِ المُقَعَّدَةِ، أي لصالح النثريةِ. إنه لمن الأهمية بمكان، من هذه الزاوية للنظر، أن نسجِّلَ أن نحوية هذه الصيغة قد أقيمت بشكل نهائيٍّ خلال القرون المُسمّاة "كلاسيكيّةً"، تلك التي تعتبر سمتها الثقافية المهيمنة وهذا أمر سنعود إليه، هو بالضبط النثريةُ.

وهذا ما تشهد عليه بدورها مجموعة من مظاهر المرحلة المدروسة. إن **الفن الشعري** لبْوَالُو واحد من هذه الشواهد. قد لا تكون مُحرَّمةً تسميتُه "الفنَّ النَّثْري". إن القاعدة الشهيرة: "ما يُدرك جيّداً يُتلفظ به واضحاً"، تربط بدقةٍ بين الوضوحِ والمفهوميّةِ[19]. إلّا أن ما ينبغي أن يُنكر هو الربط بين هذه السمات وبين الشعريّة. وبصدد هذه النقطة بالذات فإن كلًّا من بْوالُو ومَالَارْمِيه يتعارضان من الألف إلى الياء. ولا أحد يشك في كون مَالَارْمِيه هو، من زاويةٍ شعريّةٍ، صاحبُ الحق في هذا النقاش.

وما عدا هذا، فإن هناك شاهداً آخرَ وهو النقص النسبيُّ لشعريّة قصائد ذلك العصر وبالخصوص في القرن المُسمّى "قرنَ الأنوارِ"، وهذه التسمية الاستعارية دالة إلى أبعد الحدود. وإذا لم يُسلَّم بكون الجنس الشعري قد هاجر بشكل غامض الناسَ في هذا القرن فإننا لا نستطيع أن نقدم تفسيراً آخرَ لغيابهِ من هذا المجال إلّا بمجموعة من المعايير المضادّةِ للشعريّة لهذه اللحظة الثقافية. قد

(17) «إن قلب المسند هو الواقعة الأكبر التي تهيمن على تركيب العصور الوسطى». ل. فُولِي.

(18) *Petite syntaxe de l'ancien français*, p.307.

(19) إن الامتياز الأنْتُولُوجِي للفضائيَّة عند دِيكَارتْ هو نفسه دال، مع كون الفضائيَّة الشرط الأُوتُوفِينُومِينُولوجي للبِنْيَةِ التعارضيّة.

نستطيع هنا أن نراكم الاستشهادات: يقول القِسِّيس دِيبُونْ de Pons: "إن فنَّ النظم هو فنٌّ نزق، إذا كان الناس قد اتفقوا على إقصائه فإننا لن نخسر شيئاً ولكننا سنربح الكثيرَ". وقد سبق الكشف[20] عن كون نظمِ vers العصر كان يسعى إلى الاقترابِ ما أمكن ذلك من النثر[21] تطابق الوزن ـ التركيب.

وبنفس المعنى فإن التصويرية تقف، إلّا في حالة الاستثناء، عند حدودِ صورةِ الاستعمالِ. وهذا ما يفسر رد فعل الرومانسية المضادَّ للتصويرية. والواقع أن ما كانت تُدينُهُ الرومانسيةُ هو مجردُ نمطٍ من الصور، وليس الصورةَ في ذاتها، التي بدونها لا تتحقق الشعريّة. والحقيقة أن هذه النظريّة إذا كانت صادقةً، فإن الدِّياكْرُونِيَّة اللغويةَ تجد مبرّرَ وجودها. لقد كان منطقيًّا أن الكلامَيْن المتعارضَيْن يقومان في نفس الآن. إن النحوية بوصفها قاعدةً صريحةً للنثر ولخرقه، أو المعيار المضاد، بوصفه معياراً خفيًّا للشعر. ويمكن في الخلاصة افتراضُ رابطةٍ حميميّةٍ ومفارقةٍ بين الحكمةِ والنحوِ. ففي الحياة كما في الكلام يسجل نموذج مثالي للتوازن والتَّحْيِيدِ اللذَيْن ستعمل الرومانسية على قَلْبِهِمَا في نفس الآن.

---

(20) *Dissertation sur la poésie épique*, p.32.

(21) **بِنْيَةُ اللغة الشعريّة**، ص64.

الفصل الخامس

النَّــص

ليست القصيدة حشداً متراكماً من الوحدات المنعزلةِ. إنها نصٌّ، وباعتبارها كذلك فإنها تطرح مشكلةَ ضرورتها الخاصةِ [أي تلاحمِها الدلاليِّ الخاصِّ]. لقد كشف التحليل عن آليات التحويل الدلالي لكل واحدٍ من الألفاظ. إلّا أنه بمجرد حصولِ هذا التحويل تدخل الألفاظ في علاقة مع بعضِهَا البعضِ. سيُقَدِّم التحليل، على المستوى المُركَّبي حيث نوجد الآن، نفسَ الجواب. تقوم الضرورة النصّيَّة على التماثلِ؛ فالنصّ بوصفه دليلاً يستجيب لقانون التماثل، وبهذا المعنى يمكن وصفه بكونه معللاً. وينبغي، قبل أن نحاول الكشفَ عن السمة المميِّزة للشعريّة النصّيَّةِ poéticité أن نسائل هذا المفهومَ لأجل أن نعرف ما يدل عليه بدقة.

المعروف أن بُورْسْ Peirce كان يميِّز ثلاثةَ أنماط من الدلائل، وذلك بالنظر إلى علاقة الدال بالمدلول: ففي الرمز تكون العلاقة اعتباطيّة، وفي الإِيْقُونِ تقوم العلاقة على المشابهة، وفي المُؤَشِّرِ تقوم العلاقة على مجرد المجاورةِ. يخلط هذا التحليل سمتَيْن متنافرتَيْن وهما المتعارضة: اصطلاحي/طبيعي، والمتعارضة: مشابه/مخالف. المتعارضة الثانية هي وحدها التي تُقيمُ الفرق بين الاعتباطي والمعلَّل. إن أي دليل يقوم على المجاورة، إذ إن الدال والمدلول لا يمكنهما أن يشكِّلا دليلاً إلّا إذا كانا مُعطيَيْن مُجتمعَيْن ضمن المجاورة الزمكانية. إن ترابطهما يمكنه أن يكون طبيعيًّا أو اصطلاحيًّا؛ إلّا أنه إذا كان طبيعيًّا فلا يكون، مع ذلك، معلَّلاً. المشابهة هي وحدها التي يقوم عليها التعليل. وبهذا فليس هناك إلّا نوعان من الدلائل، وهما الدلائل المعلَّلَة بالمشابهة والدلائل غير المعللة. وبهذا المعنى، وهذا سنعود إليه، فإن العلاقة بين الدخان والنار، ولو أنها طبيعيّة، تظل

اعتباطيّة، وذلك بالقَدْر الذي لا يكون فيه الدخان مشابهاً للنَّار وليس قادراً على الدلالة عليها إلّا بفضل علاقة مجاورة محض. إذا لم يوجد التعليل إلّا في المشابهة، فإننا نستطيع حينئذٍ أن نقترح للتعليل التحديد الآتي: نعتبر مُعلَّلةً كلَّ مجموعةِ عناصرَ متجاورةٍ ومتشابهةٍ.

الحقيقة هي أن المجاورة، لو تأملنا في ذلك، شكل من أشكال التشابه، إذ إن اللفظَيْن المتجاورَيْن يحتلّان نفس الحيّز من المكان و/أو الزمان: المجاورة هي تشابه وجودي في حين أن ما نسمّيه المشابهة هو تشابهٌ جوهريٌّ. التعليل يجمع الجوهر والوجود. ويمكن التعبير عن مبدئه في صيغة المثل القديم: "المُشابِهاتُ تَجْتَمِعُ"، وعلى سبيل المشاركة "المجْتَمِعَاتُ تَتَشابَهُ". لا نجد للسؤال التالي لماذا كانت هذه الأشياء مجتمعة؟ إلّا جواباً واحداً، وهو: لأنها تتشابه. إن مشكل التعليل لم يطرح إلى الآن في الشعريّة إلّا على المحور العمودي، في علاقة داخلية لوجهَي الدليل[1]. إننا سنطرح الآن المشكلة على المحور الأُفقي وفي علاقة الدلائل فيما بينها. وهنا تُهيْمِنُ "المشابهة الكونية".

من هنا فإذا كان التعليل النصّي لا يمكنه أن يجد له أساساً إلّا في المشابهة؛ فالسمة المميِّزة للاختلاف شعر/نثر تكمن في درجة مشابهة هي أعلى بشكل جلي، في الشعر منها في النثر. وبهذا فإن تحليلنا يتبنَّى نظريّة يَاكُبْسُونْ حول التماثل. ومع ذلك فنحن نختلف معه في مسألتَيْن أساسيتَيْن. الأولى، تتعلَّق بالمكان الأساسي للتماثل équivalence الذي هو بالنسبة إلينا المعنى، والمعنى وحده. والثانية، تتعلَّق بطبيعة التماثل نفسه. إنه وِجْدَانِيّ وليس مفهوميًّا. فإذا أطلقنا، على غرار غْرِيمَاسْ[2]، "المُتَنَاظِرة الدلاليّة" على مجموعة من التماثلات التي تؤَمِّنُ الوحدة الدلاليّة للنص، فإننا نستطيع أن نطلق "المُتَنَاظِرة الوِجْدَانِيّة" على نمط التشابه الذي يهيمن على النصِّ الشعري ويشكل خاصيّته الشعريّة.

* * *

يُحَدَّدُ مفهوم "المُتَنَاظِرة الدلاليّة" بوصفه المجموعَ المتكررَ من المقولات

(1) تُراجع بهذا الصدد الدراسة الواضحة والدقيقة لجِيرَارْ جُنِيتْ، *Mimologiques*.

(2) *Sémantique structurale*, p.69, sq.

الدلاليّة التي تجعل القراءة المطَّردَة للمحكي أمراً ممكناً"[3]. ويضاف إلى هذا، التدقيقُ التاليُّ: يمكن أن يعتبر مُركَّبٌ يجمع صورتين مَعْنَمِيَّتَيْنِ بوصفه السياقَ الأدنى الذي يسمح بإقامة متناظرة دلاليّةٍ ما"[4]. وتنسجم مع هذا التحديد هذه الجملة التي كان فَالِيرِي يرفض، حسب بْرُوتُونْ،كتابتها: **لقد خرجتِ المركيزةُ في الساعةِ الخامسةِ**؛ وهي تقتضي سمة [حي] صفةً للمسند إليه، **المركيزة**، ويقتضي عنصر الظرف **في الساعة الخامسة** سمة [الموعدية]، وهي صفة لـ **خَرَجَ**. الجملة بهذا مُتناظِرة. إنها جملة عادية مقبولة لدى المتلقي باعتبارها كذلك. فلماذا إذن ترفض؟ يجيب فَالِيرِي على هذا السؤال بكلمة "اعتباطي". ويقول: "لست أدري من أين جاءني هذا الإحساس البالغ القوة بالاعتباط"[5]. ويقدم لنا فَالِيرِي معياراً لهذه الخاصيّة وهو قابلية الاستبدال. "يكاد يكون متعذراً بالنسبة إليَّ قراءة رواية دون الانتباه بأنني استبدل فور استيقاظ انتباهي الفعّال، الجُمل المعطاة بجُمل أخرى كان بإمكان الكاتب أن يستعملها دون أن يُلحق ذلك ضرراً كبيراً بالتأثير". (ص1468). والحقيقة أنه من الممكن الاحتفاظ بالمُتَنَاظِرة باستبدال كل واحد من الألفاظ بأي واحد من معارضيه فتضع، بدل **المركيزةِ**، **البوابةَ** وبدل **خرج**، **دخل**، وبدل **الساعة الخامسة**، **الساعة السادسة** أو **منتصف النهار**[6]. إن المُتَنَاظِرة تتحكم في الممكن لا في الضروري. وذلك تحديداً لأن المتعارضاتِ تقتضي نفس المقولاتِ. إن التشابه في هذه الحالة يتحكم فقط في السمات المقتضيات [أو المحتملة] لا السمات المعروضة. إلّا أن الضرورة لا تقوم إلّا إذا كانت السمات المعروضة مُتناظرةً. والحال أننا ننقب عن معنى لفظة مركيزة ولا نجد فيه أي شيء يشبه فعل **الخروج**. فبين **المركيزية** marquisité وفعل **الخروج** لا نعثر على أية سمة مشتركة، ويظلُّ ترابطهما احتماليًّا. وتكون هذه الاحتماليّة صارخة فيما يتعلّق

(3) A. Greimas. «Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique». *Communications*, 8, p.30.

(4) id. *Sémantique structurale*, p.53.

(5) «Fragments des mémoires d'un poème», *Œuvres*, Pléiade, I, p.1462.

(6) La marquise sortit à six heures.

قد تكون مُعلَّلة على مستوى الدال. يكفي هذا المثال لتوضيح عدم فعاليّة التشابه الصوتي وحده.

بالتوقيت الزمني. فكثيرة هي الأفعال المختلفة التي كان بإمكان المركيزة أن تقوم بها في نفس الساعة؟ وبدون شك ففي نظام économie السرد يكون "الخروج في الساعة الخامسة" مُبَرَّراً بكون المركيزة ملتزمة بموعد في الساعة السادسة. إلّا أن الاحتماليّة تظلُّ مؤجّلة، فلماذا هذا الموعد في السادسة؟ ذلك أنه لاشيء يحيل، بطريقة ما في الإشارة الزمنيّة، على طبيعة الفعل. لا تشابه، إذن لا ضرورة. ومن هنا الإحساس بالمجانيّة، بالنسبة إلى القارئ، وبالانزعاج بالنسبة إلى الكاتب أمام جملة لا يبررها في ذاتها أي شيء. قد يكون هذا هو السبب الذي "أصبح بموجبه، كما يقول ألَانْ رُوبْ-غْرِيِّيه، الحكي أمراً مستحيلاً"[7]. وإذا لم يكن الأمر كذلك كانت الصيغة هزلية، وهي التي يُقْصِرُ عليها بطل كْرِيسْتْيانْ دُورُوشْفُورْ Christiane de Rochefort آثاره الكاملة:

"لقد خرجت المركيزة في الساعة الخامسة، لقد خرجت المركيزة في الساعة الخامسة، لقد خرجت المركيزة في الساعة الخامسة، لقد خرجت المركيزة، لقد خرجت المركيزة، خرجت، المركيزة، في الساعة الخامسة"[8]. إن الحكاية التاريخيّة تجد بالفعل تعليلها في اتفاقها المفترض مع الوقائع الفردية التي تعوّضها الرواية الواقعيّة بـ "الاحتمال" أو الاتفاق، ليس مع الوقائع بل مع القوانين التي تحكمها. إلّا أن الاحتماليّة ليست الضرورةَ، ومن هذه الزاوية للنظر فإن الرواية لا تربح شيئاً بادعائها [أي الاحتماليّة]. إذ الاحتمالية الروائية هي مجرد مظهر زائف.

البرهان موجود في هذه الحقائق العامة التي يُرْغَم الخطاب على أن يُلَقِّحَ بها الحكاية. ففي الرواية الكلاسيكية نجد كل أفعال الشخصيات معلَّلَةً بالقياس المضمر. إلّا أن المقدمة الكبرى المستعملة كمسلَّمة هي دوماً ومظهرياً صادقة في المقام العيني. وهذا الصدق الذي لا يلتفت، مع ذلك، إلى التناقض. وهكذا ففي Le Curé de Tours يقال: "بما أن طبيعة ضيِّقي الأُفق تَحملهم على التكهُّن بالأمور الدقيقة، فقد استسلم فجأةً لتأملات عظيمة حول هذه الأحداث الأربعة التي لا يدركها أحد غيره". وبعد أربعة أسطر نجد: "لقد انتهى الوكيل من

(7) *Pour un Nouveau Roman*, p.13.

(8) *Le Repos du guerrier*, p.235.

التعرف، متأخراً بعضَ الشيء في الحقيقة، على علامات تعذيب . . .منطوية على نواياهُ السيِّئةَ كان يمكن لرجل نبيهٍ التنبؤ بها مبكراً"[9]. وهكذا، وبفضل رأيَيْن متعاكسَيْن، فقد كان على القِسِّ أن يتكهّن وألا يتكهّن. إن الخطاب الحكمي يُقَنِّعُ بطريقة سيِّئة اعتباطية الخطاب السردي.

ولكن ينبغي أن نذهب أبعد من هذا ونبحث عن غير المُعَلَّل بعيداً عن الكلام، في الواقع الذي تكون مهمة الكلام سردَه أو وصفَه. لقد سبق لفَالِيرِي أن لاحظ: "ليست هناك إمكانية أخرى غير هذه: الحياة التي نشاهد، وحياتنا نحن ذاتها، تظلُّ منسوجة بالتفاصيل التي **ينبغي أن تكون**، لأجل ملء خانة ما من رُقعَة شطرنج الفهم، إلّا أنها **بالإمكان أن تكون هذا أو ذاك**". (نفسه). ويضيف فَالِيرِي: "ليس للواقع الملحوظ فيما يبدو أي شيء ضروري"، وهي جملة تلتقي، وإن لم تُحِلْ على ذلك، مع تحليل هيُوم Hume حيث نصادف من جديد الكلمة المفتاح: "اعتباطي". "وهكذا، وبكلمة مختصرة، فإن كل أثر يتميَّز عن سببه، وإن أول إبداعٍ أو تصور نُكَوِّنُه عنه مسبقاً ينبغي أن يكون بالضرورة اعتباطيًّا. وحتى في الحالات حينما يوحي بالأثر فإن ربطه بالسبب ينبغي أن يبدو اعتباطيًّا أيضاً؛ وذلك لأن هناك دائماً آثاراً كثيرةً ينبغي أن تبدو للعقل ممتلئةً تماسكاً وطبيعيّةً"[10].

إننا نجد في هذا الاستشهاد القصير ذكر الاعتباطيَّة (وقد أبرزها الكاتب مرَّتَيْن)، ومعيارَها (قبول الاستبدال) ونجد أخيراً سببها: إن الأثر والسبب مختلفان. ولكونهما كذلك فإن علاقتهما يمكن أن تكون عرضيَّةً. يقول هْيُومْ: "لا يتمَّ الكشف عن أي شيء بواسطة الصفات البادية للحواس، أو بواسطة الأسباب التي تنتجها ولا الآثار التي تنبعث عنها". (نفسه). وتبعاً لذلك، فإن العلاقة بين السبب والأثر لا أساس لها، وتقوم على مجرد تكرار ترابطها الزمكاني. وذلك لأنهما يجتمعان دون أن يكونا متشابهَيْن، anything may produce anything [إن أيَّ شيء يمكن أن يُحدث أيَّ شيء]. إن السحر ينفلت من هذا العيب، وذلك أن الشبيه بالنسبة إليه ينتج الشبيه. إن قوانينها هي إذن مُعَلَّلة، وعيبها الوحيد هو كونها خاطئة .

---

(9) G. Genette, «Vraisemblance et motivation», *Communications*, 11, p.12.

(10) *Enquête sur l'entendement humain*, p.56.

يمكن لهذا التحليل للكلام السردي أن يُطبَّق على الخطاب الوصفي. لقد كان السُّوفَسْطَائِيُّونَ يرفضون، من جهتهم، جملة من قبيل "سقراط إنسان"، إذ إنه يَلزَم حينئذٍ أحد أمرين: إما أن كل الناس هم سقراط، وإما أن سقراط ليس سقراط. وهذا النقد يقوم على تأويل الرابطة copule بِوصْفِهَا تطابقاً identité. فإذا كان "هو" يعني فقط "يختص بصفة..."، فإن التناقض يرتفع والاعتباط يظلّ قائماً. إن التأكيد أن "الشمع هو أصفر" يعني أن هذا اللون ملازم للخصائص الأخرى للشمع. وهذه الملازمة غير مُعَلَّلَة إذ إنه لا وجود لأية مشابهة بين الخصائص. هذه العلاقة عارضة إذن، ويؤكد هذا الأمر احتمال استبدال الشمع للون دون أن يكفَّ عن كونه شمعاً. وهكذا فإن المَصَارَ devenir ليس مُعَلَّلاً شأنه في ذلك شأن الكينونة être. الاعتباطية هي إذن نتيجة تلك القاعدة الوحيدة التي ترضخ لها الطبيعة. إنها بنتُ الصدفة ولا تعتمد ضرورتها الكاذبة إلّا على اطرادات هي نفسها عارضة. ولهذا فإن الخطاب العادي الذي ينحصر في حدود وظيفته الإعلامية لإعادة إنتاج ملامحه محكومٌ هو أيضاً بالاعتباطية. **jamais un coup de dé...** [ليست هناك أبداً ضربة حظ].

لقد واجهت الثقافة الغربية لَاتَعلِيلِيَّةَ الواقع مواجهةً مزدوجةً. الأولى هي مواجهة الفن، أو على الأقل اتجاه معين لفن مرتبط بالحداثة. إن الانفصال عن المحاكاة وخلق الموضوع المطلق، المحكوم بمجرد قوانين ضرورته الشكليّة الخاصة [أي تلاحمه الداخلي الخاص]. ذلك كان طموح الرسم الحديث. وبالتوازي مع ذلك فقد كان أيضاً طموح الأدب، وهو انتزاع الكلام من وظيفته التَّمْثِيلِيَّة وتَعْليلِهِ مجدداً وذلك إما بحذف المدلول (الحرفية)، وإما بتوليده انطلاقاً من الدال (الجناس التَّأوِيلي أو البَراغْرامَتِيزْم). إن الشكلانية في الفن تستجيب لمحاولة الهجرِ هذا لصالح شكل مُعَلَّلٍ، ولصالح محتوى هو في ذاته غيرُ مُعَلَّلٍ.

النمط الثاني من المواجهة يظهر منذ فجر الفلسفة الغربية. ظلَّ العلم أميناً للمشروع المحاكاتي، إلّا أنه سيبحث عن التماثل فيما وراء تنوع المظهر. إن الكيفيّة هي التي تعاقب، بفضل جوهرها نفسه، الكائن باللعنة التمييزية. إن وصف الأشياء باعتبارها حمراءَ أو زرقاءَ ساخنةً أو باردةً، سريعةً أو بطيئةً إلخ. يعني إخضاعها للتغير. وفيما يبدو، فلا يوجد في الكيفيّة موضع يمكن أن تلتصق به المشابهة. إن الكيفي هو، جوهرياً، شيء آخرُ جذرياً. وليست هنا أداة أخرى

للاستجابة لمنطق الذات إلّا هجره، وذلك لصالح العلاقة القادرة، هي وحدها، على ترسيخ التماثل في الكينونة. فإذا كانت أ، ب، ج، د، كيفيات، لا يمكن، باعتبارها كذلك، أن تُخْتَزَلَ، فإنه بالإمكان انطلاقاً من الاختلاف:

أ ≠ ب ≠ ج ≠ د،

نستطيع العثور على التماثل حينما نجد:

ع (أ،ب) = ع (ج،د).

لقد كانت المادية القديمة، في أصلها، فلسفةً ضِدَّ الكيفيّة. "إن الحلو والمر، الساخن والبارد واللون لهي مجرد آراء، فما هو صادق هو الذرات والفراغ وحسب"، على حد تعبير دِيموقْريطس Démocrite. لقد تمّ تمييز جزءَيْن في التجربة. فالكيفي قد أحيل على الذاتية. وغير الكيفي، الذرات والفراغ، وهو المادة بدون كيفيّة هو وحده الذي يُنسب إلى الواقعي. ومع ذلك، فإن هناك فارقاً شكليًّا بين الذرات يختفي مع امتداد الدِّيكَارْتِيّة، أي تراكب العلاقات الكميّة المحض. نعثر على هذه المحاولة "لإبْطالِ الكيفيّة" واضحةً ومُعبّراً عنها في كتابات العلم الناشئ في القرن السابع عشر. لقد كتب غَالِيلِي (ساكْجْياتُورِي) Galilée قائلاً: "قد يخطئ من يقول إن الأشياء الواقعية كبيرةٌ أو صغيرةٌ. فهذه القضية ليست صائبةً كما أنها ليست خاطئةً. كما أن التأكيد: إن الأشياء بعيدةٌ أو قريبةٌ ليس صادقاً وليس خاطئاً؛ وهذا الانتفاء للتحديد يمَكِّنُ من وصف الأشياء نفسها بأنها قريبةٌ جداً، أو أنها بعيدةٌ جداً، كبيرةٌ جداً، أو أنها صغيرةٌ جداً؛ وأن الأشياء الأقربَ يمكن أن توصف بأنها بعيدةٌ والأشياء الأكثر بعداً يمكن نعتها بأنها قريبةٌ؛ وأن الأشياء الأكبر يمكن وصفها بأنها صغيرةٌ، ويمكن وصف الأشياء الأصغر، بأنها كبيرةٌ". تبدو الوضعية من هذه الزاوية للنظر، مستقرّةً ضمن التوجُّه المستوحى من غَالِيلِي. إن هجران السبب لصالح القانون لهو تأسيس للعلاقة الخالصة ورفعها إلى مستوى المطلق.

إننا نعرف المفارقة الإبسْتيمُولوجِية التي قاد إليها هذا التصورُ العلمَ. كتب مَايِرْسُونْ E. Meyerson[11]: "التفسير هو تحديد الهوية". إن منطق الهوية يتحكم

(11) *Identité et Réalité*, p.96.

في الإجراء المنطقي كما يتحكم في الإجراء السحري. الشبيه ينتج الشبيه، مع وجود هذا الفارق، وهو أن المشابهة هي بالنسبة إلى العلم كميَّةٌ وليست كيفيّةً. إن عبارة مثل المعادلة الإنشتاينية ط = م س^2 غير ممكنة إلّا إذا كان الطرفان المتطابقان، **الطاقة والمادة**، [س= سرعة الضوء في الفراغ] مفرغين من المكوِّنات الكيفيَّة التي تصنع معناها اللغوي. يقتضي التحديد المفَارَقِي oxymorique للطاقة وللمادة إخلاء التعارض دينامي/ساكن الذي يُقيمُ الفرْق. الشذوذ يتمُّ إقصاؤه بتصفية دلاليّة تامة وليس بتغيير للمعنى. إن مبادئ الحفاظ على المادة أو الطاقة التي يَنسب إليها مَايِرْسُونْ، في رفضه للوضعيّة، امتيازاً أُونْطُولوجِيًّا، يختزل الواقعة إلى كيانات فارغة. وفي نفس الوقت الذي تُقصى فيه الكيفيّة تُقصى أيضاً، وبالتحديد، الزمنية. لا يعود العلم أهلاً لإدراك المستقبل. إنه لا يعود قادراً، شأنه شأن الرواية، على السرد.

تبرز حينئذٍ، مع العلم، الدرجة المطلقة للنفي، خطوة نحو الحد انطلاقاً من النفي النسبي الخاص باللغة التجريبية. فَمِنَ الصيغة:

ع = ق + ق′،

حيث يسمح عالَمُ الخطاب بمتعارضين يُبطل أحدهما الآخرَ بشكل متبادل، إلّا أنهما يظلّان بوصفهما كيفيَّتَيْن مختلفَتَيْن، ننتقل إلى عَالَمِ حيث البِنْيَةِ التعارضيّة تظلُّ معطلةً، حسب الصيغة:

ع ≠ ق + ق′.

إن صيرورة التَّحْيِيدِ تغدو زائدة، إذ إن الواقعي هو محايد من تلقاء نفسه، فارغ كيفيًّا وصفر وِجْدَانِيًّا.

* * *

هناك إمكانية أخرى للاستجابة أمام تحدي التغيُّر. وتتمثَّل هذه الاستجابة في الشعر. إنه ينحصر، شأنه شأن العلم، في المحاكاة. إلّا أنه يبحث، عكسَ العلم، على المشابهة في ما قبل الواقع وليس فيما بعده. أو على الأقل هذا الذي نسمّيه واقعاً وهو المُركَّب من المُعْطَى والمَبْنِي وغير المتأمل فيه والمتأمل فيه مما يقدمه لنا الإدراك. إن العودة إلى الظاهرة هي، كما سبق أن قلنا ذلك، الطريقة المُشَكِّلة

للوصف الشعري. إنها تجد مبدأ تعليلها في الدلالات الوِجْدَانِيّة التي يقدمها المظهر المباشر للأشياء.

توجد بين الدلائل المترابطة عبر المجاورة النصّيَّة ثلاثة أنماط من التشابه، تشابه الدال والمدلول والدليل. ونحن سنحللها الواحدَ بعد الآخر.

1) الدال: يمكن أن يطال مجموع السمات الفونولوجية المميِّزة أو غير المميِّزة. سنتحدث في الحالة الأولى عن التماثل الصوتي homophonie، حيث يقوم التشابه بين الفُونِيمَات؛ في الحالة الثانية سنتحدث عن التطريز prosodie حيث يقوم التشابه بين المقاطع المتشابهة بالعدد أو بالتوزيع النبري. ونستطيع أن نسجل لحساب الدال هذه التماثلات التركيبيّة الصرفية والموقعية التي أسند إليها يَاكُبسُونْ الدور الحاسم.

ففي الخطاب العادي تجد قَدْراً معيَّناً من التكرار الصوتي لازماً. إلّا أن قاعدةً غير مكتوبة تمنع التشابهات بنسب كبيرة جداً. وحتى حينما يتعلَّق الأمر بنفس المدلول فإن القاعدة توجب استعمال الترادف أو الشرح. فإذا قيل "رَاسِينْ Racine" فالواجب أن يقال لاحقاً [تلافياً للتكرار] "مؤلف فِيدْرْ". ويحدث عكس هذا في الشعر. إن التشابه الصوتي هو القاعدة. ويُعتبر هذا التشابه الصوتي السمة التحديدية الوحيدة للنظم. هذا مثال للحالة القصوى في هذا المُزْدَوَج من المدرسة البَرْنَاسِيَّة وهو عبارة عن جناس مُركَّب.

Dans ces meubles laqués, rideaux et dais moroses
Danse, aimé, bleu laquais, ris d'oser des mots roses.

إلّا أن النظم المطرد هو مجرد صيغة ضعيفة لهذا التماثل الصوتي التام، الذي يظلُّ القطبَ الذي يسعى نحوه بشكل عميق الشعرُ. كيف نفسر هذا الميل الذي ابتعد عنه الشعر المعاصر والذي كان لأمد طويل معيار الشعر في كل اللغات؟

إن دوره في صيرورة نفي النفي قد سبق تحليله. إلّا أن النظم يلعب كما قيل سابقاً، دوره الأساسي على المحور المُركَّبي. بوصفه الصورة الأَيْقُونِيَّة للمدلول.

هذه هي في الحقيقة وظيفته الجوهرية. إنها تكمن في العلاقة الخطاطية مع المدلول، حسب الصيغة:

(د1 = د2) ← (م1 = م2)

وهذا هو ما كان سُوسيرْ يسمّيه "التعليل النسبي". وفيما يتعلّق بالنظم فإن هذا النمط من التعليل يمتدُّ على كل النصّ. الدال يشتغل بوصفه "شبيهَ" analogon المدلولِ. إن العودة أو التكرار الصوتي يحيل على التماثل الدلالي. فكل ما يوجد في اللغة إنما هو معنى. التماثل الصوتي يدل، إلّا أنه يدل بطريقة مستقلة. التماثل الصوتي يحيل هو نفسه على المعنى، الذي يشير إلى الاستجابة لمبدإ التماثل. وهكذا فحينما يتجرد النظم من التماثل الدلالي وهو يكتفي بالتمام بمعاييره، يغدو من الناحية الشعريّة غير مُؤَثِّر. هذا ما يحصل مع التسبيحات. ولهذا فإن الشعر يمكن أن يستغني، كذلك، عن هذه المعايير. إلّا أن هذا التماثل حينما يوجد على مستويين يبعث الانطباع بالفوز الشعري التام، الذي ما يزال الشعر غير المنظوم يحنُّ إليه.

لقد كان إدْغارْ أَلَنْ بُو يقول: "إن النظم يجد أصله في اللذة التي يجدها الإنسان في التساوي"[12]. ينبغي أن نثق فيما يقوله الشعراء حينما يتحدثون عن الشعر. ومع ذلك يظلُّ السؤال قائماً عمّا إذا كان التساوي المذكور هو مصدر اللذة المستقلة، وعمّا إذا لم يكن أثره الإسْتِطِيقِي خاضعاً لهذا التساوي العميق، من المستوى الدلالي، مع ما يُعتبر هو داله. نحن نتبنَّى هنا هذه الزاوية للنظر[13]. ويمكن أن نذهب بعيداً، فنزعم أن القافية تشكل هي نفسها تماثلاً دلاليًّا مخصوصاً. وهكذا فإننا نقع في هذه الكلمات ـ القافية في قصيدة البجعة لمَالَارْمِيه ivre, délivre, vivre [مخمور، يُحرِّر، يعيش] على تناسب وِجْدَانِيّ حيث يجد التحليل مفتاح النصّيَّة الشعريّة، وهذا سنتحدث عنه هنا. وكأنه لا يستطيع أن يعيش إلّا ذلك الذي يحرّره السكر **comme si seul pouvait vivre celui que l'ivresse**

---

(12) نفسه، ص95.

(13) يقول بُونْ شُبيرْ: «الإيقاع الشعري يلعب هو في ذاته دور الفتنة السحرية. يبعث جذلاً كاشفاً عن تناغم ما يقظ، وتوافقاً ما أعمق مسترجعاً بيننا وبين الكون الذي نمثّل جزءاً منه». ذكره أ. بِيغَنْ في: *L'Ame romantique et le rêve*, p.110.

délivre وقد سبق التعبير شعريًّا عن هذه الحقيقة في **الباخرة المخمورة**.

* * *

2) المدلول: يقابل التماثلَ اللفظيَّ للدال ترادفُ المدلول. نجد أنفسنا هنا في النقطة المركزية لتحليلنا. النصّ الشعري ترادف وِجْدَانِيّ مديد.

إن جملة يكرر فيها المسند المسند إليه دلاليًّا هي عبارة عن تعريف. إنها تشكل عبارة مِيتَالُغَوِيّة. وعلى المستوى اللساني فهي طُوطُولُوجِيَّة. إن الجملة:

العُزَّبُ غيرُ مُتزوِّجين

هي جملة ممنوعة لأنها مجردة من صفة الخبرية. وكذلك الأمر بالنسبة إلى هذه الحقائق التي هي "أوضح من أن تقال" من قبيل "هو يتذكر اسمه" أو "يده ذات خمسة أصابع"[14]. وكذلك الأمر بالنسبة لهذه العبارة حيث لا يحتفظ إلّا بجزء من المدلول، من قبيل "ولج إلى الداخل" التي أدانها النحو التقليدي بتسميتها "الحشوَ". وما يحصل في الشعر فهو عكس ذلك. إذ يمكن وصفه في الحدود القصوى باعتباره كلاماً طوطولوجياً محضاً. وهذا ما سيحاول تحليلنا أن يكشف عنه الآن، بالانطلاق من البسيط نحو المُركَّب، ومن المُركَّب الثنائي نحو النصّ كله. إلّا أنه ينبغي بدءاً التَّحَلِّي بالحذر.

سنقول مرّةً أخرى، نظراً لانعدام أداة قابلةٍ لاختبارِ الصحةِ: إن التحليل لا يمكنه أن يتخلّص من قَدْر مُعيَّن من الاعتباطيّة. ونظراً لكون مُميِّز أُوسْغودْ غيرَ كافٍ للتثبت من صحة التماثلات فإنه ينبغي اللجوء إلى حدس المحلل. وهذا الأمر لا يَسْلَمُ من التعرض لمزالق، وخصوصاً حينما يَدَّعِي، كما هي الحال هنا، معالجة النصّ بوصفه نوعاً من الأشياء المستقلة، التي لا تحيل على أي سياق. ينبغي للشعريّة أن تجابه التحدي الذي ترفعه في وجهها القراءة. يمكن لنص ما أن يستهلك شعريًّا دون أن يكون للقارئ أي علم بالمؤلف ولا بالنصّوص الأخرى لنفس المؤلف، ولو كانت من نفس الأثر. ينبغي لخاصيّة الشعريّة أن تكون محايثة للنص المدروس وحده ولو كان هذا النصّ محصوراً في قطعة منه،

(14) جُونْ سُورْلْ، نفس المرجع، ص193.

وذلك في حدود ما تكون هذه القطعة بيتاً أو مقطوعةً، موضوعَ عشقٍ، كما تبيِّن التجربة ذلك. ونتيجة لذلك، فإن كل ما يتطلبه التحليل من قارئ قصيدةٍ ما هو معرفة اللغة التي كتبت بها القصيدة. وهذا مع الموافقة، وحسب، على أن معنى كلمات اللغة ليس هو تحديدها ولكنه مجموع الخصائص أو الصفات التي يسندها القارئ غير المثقف إلى الأشياء التي تشير إليها هذه الكلمات. إن انغلاقية النصّ يمكن أن تندرج حقاً في القراءة مقابل هذا الاعتبار. تعتبر الانغلاقية اليومَ بمثابة السمة التحديدية للأدبية. تنبغي الإحاطة بما تقتضيه هذه الانغلاقية. النصّ لا يحيل إلّا على نفسه ويظهر بوصفه كذلك مستقلاً عن أي سياق.

ينبغي التأكيد مجدداً أن معنى النصّ لا يُسْتَنْفَدُ وأن التحليل الذي يلي لا يزعُم أبداً الشمول. ليست الغاية المقصودة إنتاجَ معادل مِيتالُغَوي لكُلِّيَّة المعنى. الغاية هي مجرد اختبار صحة فرضيّة ما على هذا المعنى؛ والنصّ، حسب هذه الفرضيّة، يلقى وحدته في تواتر وحدات دلاليّة من نمط مُعيَّن. وينبغي لهذه الوحدات أن توضع لها، بطبيعة الحال، أسماءُ. وهذه عقبةٌ أخرى تعترض التحليل. إذ إن كلمات المِيتالُغَة يتمُّ اقتراضها من اللغة ـ الموضوع التي لا تتوفر بالضرورة على المصطلحات المطلوبة، ولكن يحجم التحليل عن أن يقول، كما قد يكون راغباً في ذلك، إن أزرق، تعني "زرقة" وإن المرأة تعني "أنوثة". ينبغي العثور، بأي شكل، على كلمات لتسمية الوحدة الوِجْدَانِيّة المناسبة لها. ولنذَكِّرْ بأن المهم هنا ليس هو ملاءمة هذه الألفاظ بقَدْر ما هو تحقق تواترها، الذي تتشكل بفضله الوحدة الوِجْدَانِيّة في مُتَنَاظِرة وِجْدَانِيّة isopathie.

هذه المُتَنَاظِرة الوِجْدَانِيّة أو التكافؤ الوِجْدَانِيّ للأطراف المترابطة بالإمكان أن نضع لها الاسم الذي وضعه لها بُوذْلِيرْ: "التَّجَاوُبُ". إلّا أن نمطاً واحداً من التجاوب هو القائم في هذا الأثر. وهذا معروف في السِّيكولُوجِيا باسم "التَّراسُل" ويشير إلى التشابه الطبيعي والمباشر لهذه الخصائص المحسوسة.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants
Doux comme les hautbois vert comme les prairies

توجَد عطورٌ غضةٌ مثلُ لحمِ الأطفالِ

ناعمةٌ مثلُ المَزامِيرِ خضراءُ مثلُ المروجِ

ومع ذلك توجد، بدون شك، أمثلة شعريّة قليلة للتراسل الخالص. وربما باستثناء ما يوجد على المحور العمودي لعلاقة صوت _ معنى. إلّا أنه على مستوى المدلول وحده، حيث يتخذ التحليلُ الآن موقعَهُ، فإن هذه العلاقة هي استثناء. يُحتمل أن تكون تماثلات الأصوات _ الألوان التي رسّخها رَامْبُو في **Voyelles** متأثّرة بالتداعيات الشخصيّة. ينبغي التذكير هنا بخلاصات تحليل الدلالة الشعريّة. إنها قائمة على قيم، هي قيم طبيعيّة ـ مباشرة أو غير مباشرة ـ وثقافية وشخصيّة. التداعيات الطبيعيّة وحدها هي التي تشكل التراسل بحصر المعنى. إلّا أن **آذَان زَرْقَاء**، إذا سمحنا بالاستخدام منذ البداية، مثالنا المعتاد، لم يعد تَرَاسُلاً.

هناك، فيما يبدو لأول وهلة، تماثلٌ بين خاصيّات حسيّة خالصة، الصوت من جهة. واللون من الجهة الأخرى. إلّا أن الصوت هو صوت أَنْجِلُوسْ [آذان] ومع هذا اللفظ تتزاحم في الدلالة شبكة كنائية ثقافية كاملة. ليس الأَنْجِلُوسْ مجردَ صوت جَرَسٍ. إنه أيضاً صلاة عذرائية. ومع مارية العذراء هناك مجموعة من القيم الوِجْدَانِيّة المرتبطة بالسياق الثقافي المسيحي التي تشتغل في الأثر مع خاصيّتَيْها المهيمنتَيْن 1) الألوهية 2) العذرية. وإن تسمية هذا المجموع بلفظ مِيتالُغَوِي لهو أمر إشكالي. وما هو دون هذا إشكالية هو تواتر هذه القيم في المسند: **زرقاء**.

هناك شيء أكيد. إن الألوهية ترتبط في ثقافتنا، كما هو الأمر في ثقافات أخرى كثيرة، بلفظ سماء وهو نفسه لا يقبل الفكاك عن لفظ **أزرق**. وبهذا النسق من الترابطات، فإن أزرق يتقدم بوصفه لون الألوهية. وهو أيضاً لون الملائكة الذي تَحَمَّلَ lus (ange) الأثر البَراغْرامِي [هو نوع من الجناس حيث يتمُّ توليد كلمة بالتأليف من حروف كلمات متحققة في النصّ]. لقد سبق أن قال هِيغو:

L'ombre était nuptiale, auguste et solennelle.
Les anges y volaient sans doute obscurément,
Car on voyait passer dans la nuit par moment
Quelque chose de bleu qui paraissait une aile.

لقد كانتِ الظلالُ زفافيَّةً ومُبَجَّلةً ومهيبةً
هناك كانت الملائكةُ تطيرُ مظلمةً بدونِ شكٍّ
إذ كان يُرى من حينٍ لآخرَ في الليلِ
شيءٌ أزرقُ شَبِيهٌ بِجَناحٍ

إلّا أن هناك قيمة طبيعيّةً مباشرةً لصيقة باللون. الأزرق، هو السكينة، هو الهدوء. وهذا التماثل يقوّي العلاقة الطبيعيّة غير المباشرة بين هذا اللون وسكينة البحر أو السماء. ونقع على تجلّي هذا الأمر عند فِرْلِينْ[15]:

إن السماءَ هيَ فوقَ السّطح
بالغةُ الزرقةِ وبالغةُ الهدوءِ.

والصلاة بدورها تتضمَّن نفس القيمة الأساسيّة. إنها لحظة السكينة الداخلية، في الحدود التي لا تكون فيها طلباً ولكنها تأمُّلٌ وتَضَرُّع. ومما يحمل دلالة، بهذا الصدد أن نفس الشعور النفسي بالسكينة والتأمل يستخلص من لوحة مِيلِي Millet: **الأنْجِلُوسْ.**

تُعتبر الخاصيّة الأولى من بين الخاصيّتَيْن الملازمتَيْن للصلاة العذرائيّة، الألوهيّة والعذريّة، مهيمنةً. فما دام مستوى القراءة هو وحده المميِّز فينبغي أن نحيط بواقعة كون القارئ المتوسط يمكنه أن يعرف أن الأمر يتعلَّق بصلاة مع جهله بكونها موجّهةً إلى مريم. هذه السمة الثانية تجد مع ذلك علاقتها في صفاء الأَزْرَق، ما دامت السماء تَكُونُ خالصةً حينما تكون زرقاءَ.

وأخيراً تضاف إلى المدلول المكوِّنات الشخصيّة. لقد لاحظ النقد الموضوعاتي أنه توجد عند مَالَارْمِيه "حالة معيشة للحلم تؤكد قيم الأصل والمرونة الهوائيّة والعطالة والعذريّة"[16]. إلّا أن مثل هذه القيم إذا كانت تنتظم في الخيط المستقيم، خيط المتناظرة الوِجْدَانِيّة المُستخلَصة، فإنها تظلُّ استعمالاً فرديًّا [أو لهجة فرديّة] ولا تتحقق في القراءة بل تتحقق على مستوى الأثر بتمامه وحسب. ومع ذلك فإن القارئ قادر على التمكُّن حدسياً من التجاوب خارج كل سياق. وهذا هو وحده الذي يجعل من هذا المُركَّب وحده نصًّا شعريًّا تاماً[17].

---

(15) وبطبيعة الحال فإن هذه التعالقات التي تؤكد التحليل ليست ضرورية للقارئ لكي يتمكن من العلاقات الوِجْدَانِيّة المعطاة في النصّ.

(16) J. Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, p.45.
ينبغي أن نسجل ضرورةً حيث يوجد التحليل، اللجوء، لأجل تعيين الوِجْدَانِيّة لـ **أزرق**، إلى مجموعة مختلطة من كلمات اللغة.

(17) تكشف تجربة قامت بها مجموعة من الطلبة، على أن التداعي بين واحد من الألوان =

إذا كان هذا التحليل الوِجْدَانِيّ للون الأزرق صالحاً فإنه سيصبح ممكناً أن نحاول تفسير هذا البيت لإِيْلوَارْ Eluard الذي يبدو مسْتفِزًا:

La terre est bleue comme une orange

الأرضُ زَرْقَاءُ مثلُ بُرتقَالةٍ

الذي يشهد على "صِدْقِه" البيت الآتي:

ليسَ هنَاك خطأ أَبداً فالْكلِماتُ لَا تَكْذِب.

ففي أي حد نستطيع أن نقبل بأن هذا البيت لا يعبِّر عن خطإ ولا عن كذب؟ يقدم النصّ نعتَيْن متنافرَيْن: الأرض زرقاء، والبرتقالة زرقاء. فلنغضَّ الطرف عن الأرض. ولكن ماذا عن البرتقالة؟ إنها الفاكهة التي أعطت لِلَّوْنِ اسمها، وهذا الأصل مؤكد مجدداً بدور المشبه به المسند إلى الفاكهة. وباعتبارها كذلك فإنها تصبح النمط الأول لِلَوْنٍ مُعيَّن ليس هو لونُها. فكيف يمكن نفي هذه الدرجة القصوى للشذوذ؟ فهل يمكن أن نجد في هذا مجرد دلالِيَّة لَعِبيَّة، أو وصفاً أميناً لواقع سُرْيَالِي قد يتسلى باستبدال ألوان الواقع، أو رؤية حُلُمِيَّة حيث يتخذ تعويض لون مُعيَّن لمُكَمِّلِهِ قيمة الرمز؟ هناك إمكانية تفسير آخر.

إن السمات الملموسة والمهيمنة في البرتقالة هي الطعم والشكل واللون. لقد لُوِّنَ الشكلُ المستديرُ بلون شخصي بالإيماءة الواضحة إلى العبارة المأثورة المحفوظة في المدارس: **الأرْضُ مُستدِيرةٌ مثلُ بُرْتقالَةٍ**[18]، في حين أن اللون قد تمّت تقويته بالمسند **أزرق**. ينبغي أن نعثر على تناسب بين هاتَيْن السمتَيْن، إلّا أن هذه الاستدارة هي شكل مرتبط بإحساس الراحة والاسترخاء، كما يشهد على ذلك المعنى المجازي لكلمة "الاستدارة". وهذه القيمة هي التي نعثر عليها في

= الأربعة، الأسود والأزرق والأصفر والأحمر، تحصل عند الأغلبية الساحقة من الأشخاص الخاضعين للتجربة، لصالح الأزرق. ونفس المجرَّبين يربطون بين الجَرَس والأسود وناقوس الخطر والأحمر.

(18) يُراجع بصدد العبارة الجاهزة: مَايْكُلْ رِيفَاتِيرْ «Fonction du cliché dans la prose littéraire», *Essais de stylistique structurale*, p.161.

أبيات رِيلْكه Rilke هذه:

هذا صياحُ الطيور المستديرُ
يسْتريحُ في اللحْظةِ التِي تلِده
عظيمٌ مثلُ سماءٍ فوقَ غَابةٍ ذابلةٍ
كلُّ شيءٍ يأتِي مُنقَاداً لِكَي ينْتظِمَ فِي هَذَا الصُّياحِ
كلُّ المَشهَدِ يأتي لِكيْ يسْترِيحَ فِيه.

لقد كتب بَاشْلَارْ وهو يشرح هذه الأبيات في نص معنون "فِينُومِينُولُوجِيا المسْتدير"[19]: "وبالنسبة إلى حالم بالكلمات، أية سكينة توجد في كلمة مستدير! وبأية ودَاعَةٍ يستدير الفم والشفتان وكيان النفس!". وقال قبل هذا: "وفي المشهد المستدير، يبدو كل شيءٍ مستريحاً. الكائن المستدير ينشر استدارته، ينشر سكينة استدارته". ويلقى أخيراً هذا الترابط تأكيد كَانْدِينْسْكِي. فالمعروف أن الأشكال والألوان قد كانت بالنسبة إليه مترابطة في نوع من الوحدة "الروحية". إلّا أن كَانْدِينْسْكِي يربط المثلث بالأصفر، والمربع بالأحمر، والدائرة بالأزرق. وإذا كان كَانْدِينْسْكِي على حقٍّ فمن الضروري وِجْدَانِيًّا أن تكون البرتقالة زرقاءَ. وحينئذٍ تلقى الجملة تعليلها. وذلك في ضرورة ليست هي الضرورة التي احترمتها الطبيعة. إلّا أنه يحدث أن تحصل أخطاء. ليست الجملة على هذا المستوى صادقةً من وجهة نظر تجريبيّة. إلّا أنها صادقة من وجهة نظر قانون وِجْدَانِيٍّ تحترمه في مجموعه. يشير مِيرْلُو - بُونتِي إلى هذا. "كان سِيزَانْ يقول: إن لوحة ما تتضمّن أيضاً رائحةَ المنظر. وكان يريد أن يقول إن انتظام اللون على الشيء... يدل بذاته على كل الأجوبة التي قد يقدمها عن سؤال الحواس الأخرى، وإن شيئاً ما قد لا يكون له هذا اللون إذا لم يكن له هذا الشكل أيضاً، وهذه الخصائص اللمسيّة وهذه الجَرْسِيّة وهذه الرائحة، وإن الشيء هو الامتلاء المطلق الذي يسقطه أمامها وجودي غير المنقسم... وعلى سبيل المثال، فإن الهشاشة والتصلب والشفافية والصوت البلوري لكأسٍ ما تترجم طريقة واحدة للوجود"[20]. وإذا كان هذا صادقاً، فينبغي أن يقال: إن البرتقال

(19) *Poétique de l'espace*, p.213.

(20) *Phénoménologie de la perception*, p.368.

قد تخلّى عن وجوده الشعري، في حين أن الكأس قد تمكّن من وجوده الشعري. إن مهمة الشاعر هي في الحالة الأولى تقويم الطبيعة ووصفها كما كان ينبغي لها أن تكون، لكي تظلَّ متآلفةً مع جوهرها الخاص. إن البرتقال أزرق لأن الزرقة هي من الناحية الوِجْدَانِيّة متآلفة مع شكلها ومع طعمها. ومن هنا فإن البيت يدركُ صدقَه. إنه يقول إن الأرض عذبة وهادئة ولذيذة كالفواكه التي تشتمل عليها، وذلك بفضل هذا القانون السحري الشعري الذي يريد للشبيه أن يُنتج شبيهاً. إن الواقع لا يجهل الاحتمال الذي تشهد عليه قابليّة التغيُّر. الشعر لا يعرف إلّا الضرورة ولهذا فهو الصورة اللفظيّة للخلود.

يَصدر مثالنا الثاني المتعارف عليه **شُعُورٌ مِنْ ذَهَبٍ** هو أيضاً عن تجاوب ثقافي ـ طبيعي. ولْنلاحظْ، بدءاً، أن العبارة لا تنطبق شعريًّا إلّا على المرأة، التي تشكل الضفيرة كنايتها التمثيلية. هذه هي المرأة ذات اللون من ذَهَب، إذ كل امرأة هي، في المتخيّل الغربي، شقراءُ. ومن هذا القبيل شقراء إيزولْدْ أو عَذارَى بُوتِيتْشِيلِي Botticelli، أو المرأة التي مجَّدَها مُوسِيه Musset.

سَنبدأُ الغناءَ في الحلقةِ
وإذا أَرَدتُم
أن أتَوَلَّهَ بِهَا وأنهَا شَقرَاءُ
مثلُ القمْحِ

ومن هذا القبيل أيضاً تلك التي يتذكّرها نِرْفالْ:

وبعدَ ذلك هُناك امْرأةٌ في نافِذَتِها العَالِية
شقراءُ بعيْنينِ سَوداويْنِ وبأثوابِها العَتيقةِ
وقد يكونُ سبقَ لي فِي وجودٍ آخرَ
أن رأيتُها والآنَ أتذَكّرُهَا.

وعلاوةً على اللون، فإن الذهب يضيف إلى ذلك البريقَ والجمالَ والدوامَ. وهذه السمات ليست هي سمات المرأة إلّا في حلم الرجل. إلّا أنه حلم لا يتبع الحلم الذي يكشف عنه. النمط الأول للمرأة والصورة الأفْلَاطُونْية للأنوثة هما أشد واقعيّةً من النساء الواقعيات. قد يكون هذا هو الموضع الذي ينبغي أن نتحدث فيه عن السُّرْيَالِي، ولكن دون أحكام مسبقة، بشأن قيمته الإِتْنولُوجِيَّة وإنما

باعتبارها مجردَ مراكمةٍ للرغبة الإنسانية. ينبغي التدقيق أن هذه السُّرْيَالِية ليست هي آخر autre الواقع. ولكنه هو هذا الواقع نفسه المرتفع إلى جوهريّته الوِجْدَانِيّة الذاتية. هناك حالات حيث لا يكون الكلام في حاجة البَتَّةَ لتشويه الواقع ولكنه يكون بحاجة فقط إلى التعبير عنه كما هو. لقد كان كُوكْتُو يقول عن إدِيثْ بْيَافْ : Edith Piaf

صَوْتُهَا مِنَ الْمِخْمَلِ الأَسْوَدِ

إننا لا نتمالك عن المفاجأة الناجمة عن الإحساس بمناسبة المسند للمسند إليه مناسبة دقيقة. ويمكننا أيضاً أن نعمد إلى تجربة ليست لها إلّا قيمة مؤَشِّر وحسبُ. لقد قدّمت مجموعةٌ من الطلبة، بعد أن طُلبَ منهم الاختيارُ من بين عشر مغنيات مشهورات، تلك التي ينطبق عليها هذا الوصف، الجوابَ الصائبَ. وفي المرتبة الثانية كانت كَالَاسْ Callas، وهنا أيضاً، لا نستطيع أن نصف الأجوبة بالكذب أو بالخطإ.

بإمكان التحليل أن يتناول الآن بالدرس قطعةً أشد تعقيداً. ويتعلَّق الأمر بالبيتين الآخرين من المقطوعة الأولى من قصيدة السفينة **المخمورة** :

حينَما كنتُ أنزلُ مع الوديانِ العَصِيَّة
فإننِي لَمْ أعدْ أحسُّ البَتَّةَ بهداية الدلائل:
قد اتَّخذَتْهُمْ جلودٌ ـ حمراءُ صارخةٌ هدفاً
وصَلبُوهُم عراةً على أعمدةِ الألوانِ.

إن اللفظ المختار لتسمية المُتَنَاظِرة الوِجْدَانِيّة المتجلّية في هذَيْن البيتَيْن هو "العنف". يوحي به بشكل مباشر المرجع أو الحدث المحكي: إنه اغتيال الطاقم من لدنِ هنودٍ. ومع ذلك يقوم بين هذا المرجع والمدلولات تناسب متماثل موزَّع على ثلاثة سجلات حسيّة مختلفة:

1) بصري: ويظهر صريحاً [أي التناسب البصري] في اللفظ الأخير أي **الألوان**. وفي اللفظ الأول **جلود ـ حمراء**. وهذا اللفظ مُركَّب مُعْجَمِيًّا يشير على سبيل المجاز المرسل إلى هنود أميركا وذلك انطلاقاً من لون _ مفترض _ جُلُودِهِمْ. وأُعيدَ استخدام اللون في المسند "صارخة" انطلاقاً من العبارة الجاهزة "لون صارخ". وأخيراً فإن نفس اللون موجود على سبيل التضمُّن المرجعيِّ في

المقطوعة الحديثة حيث تمثّل الضحايا الدامية بسبب السهام والمسامير. نستطيع أن نسجل تحققاً ثلاثياً متماثلاً لسمة أحمر الذي هو، ونحن نتذكّر هذا، "تجسيد للعنف"؛

2) سمعي: جلود ـ حمراء هم في الواقع شعب الصمت. وقد وُصفوا هنا بكونهم "صارخين". وهذا يتفق مع صورتنا المنمطة عن الهنود الراقصين رقصة scalp، وهذه الصيغة إنما انتقلت إلى رَامْبُو عبر آثار فِنِيمُورْكُوبِرْ ومَايْنْ رِيدْ Fenimore Cooper et de Mayne Reid وانتقلت إلى جيلنا عبر الوِيسْتِيرْنْ. فالصرخة هي دال العنف، وهذا الصوت الصَّرِيرِي والمؤْلِم يتكرّر عبر صفير السهام ودقّات المطرقة على المسامير. إننا نتوفر هنا أيضاً على تواتر ثلاثي لصوت العنف.

3) لمسي: إن السمتَيْن "صلب" و"مسنَّن" المرتبطتَيْن معاً بالعنف قد تحققا ثلاث مرّاتٍ في السهام وفي المسامير وفي الأعمدة. إنها في المجموع ثلاث تحققات للوحدة الوِجْدَانِيّة "العنف" تحت ثلاثة دوالٍ مختلفة.

قد يبادر تأويل تقليدي إلى القول: إن هذه القصيدة قد كُتبت في عهد حرب السَّبْعين، التي كان رَامْبُو شاهداً متمرداً عليها. هذا العنف يوفر إذن ذريعة للانحراف إلى أماكن الإبحار الحُلُمِي. إن الشاعر وهو متعب من عنف العالم القديم يَفْسَخُ الحبال وينطلق نحو عالم جديد وهو يتحرر من المعايير والقيم التي يرمز إليها رَبابِنةُ السفن. إلّا أن القصيدة التي تحكي، وباستقلال عن كل إحالة سِيَر ذاتية، مغامرةَ الأنا المتعب من العالم اليومي، تختار السفر إلى "الأماكن الغريبة" أماكن عالم مختلف اختلافاً جذريًّا وأماكن متغيّرة تغيُّراً غير أنْطولُوجِي. إن الأمر يتعلَّق بمجرد تجربة أخرى يقترب منها الوعي الخدر. وهذه تجربة تتسم هي نفسها بدرجة عالية من الكثافة الذاتية. وهذا هو ما سيسمّيه الشاعر "الرؤيا" أو الرؤية "المصعدة" للأشياء ونقطة احتدام الإحساس، وهنا يكمن الملمح المتواتر لهذا النصّ، وهي التي يمكن، لهذا السبب، اعتبارها قصيدة الشعر.

* * *

إن التحليل هو الآن مُهَيَّأٌ لكي يتناول القصيدة كاملةً لأجل أن يكشف عن وحدة متناظرته الوِجْدَانِيّة. ليست التكرارية بوصفها سمة مُمَيِّزة للنصيّة الشعريّة فكرةً جديدةً. إنها حاضرة سلفاً في نظريّة التماثلات ليَاكُبْسُونْ، وقد استطاع ألمعُ

تلاميذه [المقصود نِيكُولَا رِيفِيتْ Nicolas Ruwet] أن يبيِّن أن قصيدةً لِلْوِيزْ لَابِي Louise Labé قد كانت استرجاعاً لا يَنِي للجملة: أنَا أحبك. ويظلُّ تأويل هذه الجملة أمراً مطروحاً. فهل الوحدة المتكرّرة هي من طبيعة مفهوميّة أم أنها من طبيعة وِجْدَانِيّة؟ المعروف أن النظريّة، المعروضة هنا، قد تبنّت الحل الثاني. إن القصيدة بأتّمها هي مثال للترادف الوِجْدَانِيّ، وتكرار خطابي [المقصود متعاقب] لنفس الوحدة الوِجْدَانِيّة، كما سنحاول أن نُبرز ذلك الآن.

النصّ المختار هو آخر سبلين **Spleen** من بين سْبْلِينَاتْ بُودْلِيرْ الأربعة:

حينَما تَضْغَطُ السماءُ الخَفِيضَةُ والثقِيلةُ مثلَ غِطاء
على عقْلٍ يئِنُّ فَرِيسَةً لِلإضّجارِ المَديدِة،
ومن الأُفقِ تعَانِق كُـلَّ الدَّائِرة
يصبُّ لنَا نهَاراً أسْودَ أشَدَّ حزناً من الليَالِي؛

حينَما تحَوَّلتِ الأرْضُ زَنْزانَةً نَدِيَّةً؛
حيثُ الرَّجَاءُ، مِثْلُ خُفَّاش،
يضربُ الجُدرَانَ بِجَناحِهِ الخَجُولِ
ويَصْدِمُ بِرأْسِهِ السُّطوحَ المُتآكِلَة؛

حينَمَا المَطَرُ، وهو ينثُرُ سبيبَهُ المتعَاظِم
من سِجْنٍ رَحْبٍ، يحَاكِي قُضْبَانَه،
وإِنَّ شَعْباً أبْكَمَ من عناكِبَ شَنِيعةٍ
يأتي لِكَيْ يَنْصِبَ شِباكَهُ فِي أعْماقِ أمْخاخِنَا،

بغْتةً تثِبُ الأجْراسُ مغْتَاظَةً
وتطْلِقُ نحوَ السَّماءِ صراخاً مُرْعِباً
مثلَ عُقولٍ تائهةٍ ودونَ وَطَن
تَبْدَأُ فِي التأوُّهِ عَنِيدَة.

وعَرباتٌ جَنائِزيَّة طويلَةٌ، دُونَ طبُولٍ ولَا مُوسِيقَى،
تسِيرُ في استعراضٍ بطيءٍ فِي رُوحِي؛ الأمَلُ،
مهزوماً، يَبكِي، والغَمُّ المُفْتَرِسُ، الطَّاغِي،
يَغْرسُ فِي جُمْجُمَتِي المُنْحنِيَة، رَايتَهُ السَّودَاءَ.

[تُطرح خلال التحليل ضرورةُ الرجوع إلى أصل النصّ، ولهذا نُثبته هنا]

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étalant ses immenses trainées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infames araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lançent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement.

Et de longs corbillards sans tambours, ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir

إن العلاقة التشابهية تتحقق في ثلاثة مستويات:

1) المستوى الصوتي: إن هناك انتظامَ خمسِ مقطوعات تتكوّن كل واحدة منها من أربعة أبيات اسْكَنْدَرَانِيَّة مُطّردة، إذ هناك اثنا عشر مقطعاً وأربعُ نبرات،

اثنتان منهما ثابتتان واثنتان أخريان متحركتان[21]. تُدعِّم التكرارَ الصوتيَّ وفرةُ المصوتات الأَنْفِيَّة ã (an) و õ (on)، الأولى وحدها يبلغ عدد ورودها ثماني مَرّات. ويُبرز تكرار الصرفة **حينما quand** في بداية المقطوعات الثلاث الأولى المظهرَ التكراريَّ المُملَّ الذي تنزع إليه كل قصيدة.

2) المستوى التركيبي: وهو واضح في الرباعيات الثلاث الأولى التي تتشكل كلها من جملة تابعة زمنية مفتتحة بالرابط حينما[22] quand. هذا المستوى مركزي عند يَاكُبسُونْ. وهو مُكَمِّل هنا للمستوى الدلالي الذي يكون إلى جانب التماثل الصوتي، داله الخطاطي؛

3) المستوى الدلالي: تنتسب هذه القصيدة إلى المجموعة المُسمّاة Spleen. كان هذا اللفظ يشير إلى كيان عاطفي، وقد يكون مغرياً لاستخدامه بوصفه تسمية للمتناظرة الوِجْدَانِيّة. كما كانت هذه الكلمة في ذلك العصر تشير إلى نمط من الإحساس الأليم "ومن الكآبة العارضة غير ذات سبب واضح، متصفة بانعدام الاهتمام بكل شيء"؛ كما يقول المُعْجَمُ. ينبغي إذن تعيين التجليات التكرارية لهذه السمة على امتداد النصّ. ومع ذلك، فإن هذه المُتَنَاظِرة الوِجْدَانِيّة عامة جداً ولهذا فهي تثير الاهتمام.

تنتمي هذه المتناظرة الوِجْدَانِيّة إلى بُعد "قيمة" في الحيّز الدلالي لأُوسْغُوذْ، ذلك البُعد الذي نعرف أنه حاضر في كل النصّوص غير التعليميّة. قد يكون سهلاً تعيين موضعها على مستوى الوحدات المُعْجَمِيّة. ويمكن تصنيف هذه الوحدات نفسها إلى ثلاث فئات، وذلك اعتماداً على كيفيّة تعيين هذه الصفة.

أ) الإشارة المباشرة: **إضجار، حزن، مفترس، شنيع، غم.**

ب) الإشارة بواسطة الدلائل الطبيعيّة: **يئن، صراخ، تأوّه، يبكي.**

ج) الإشارة بواسطة دوال استعارية وكنائية: **أسود، عربات جنائزية، جمجمة.**

---

(21) هناك استثناء: «Où l'esperance, comme une chauve-souris» المقطعة إلى 5-7.

(22) لمزيد من التفاصيل على هذا الصعيد يُنظر يَاكُبْسُونْ:
«Une microscopie du dernier Spleen dans Les fleures du mal», *Questions de poétique*, p.420.

ومع ذلك، فإن الصفة الكئيبة يمكن أن تدمج باعتبارها مكوّناً من مقولة المُتَنَاظِرة الوِجْدَانِيّة المنتقاة. وهذه يوحي بها الفاعل الأساسي في النصّ: الغم، وهو وحده الذي يُكتب حرفه الأول مُفخّماً شأنه في ذلك شأن معارضَيْهِ الأمل والرجاء. لقد كانت كلمة الغم angoisse تعني في الأصل: مكان ضيّق، لُجّة أو مضيق، وأصبحت تشير لاحقاً، على سبيل الاستعارة، إلى الإحساس بالضيق الهضمي والحَلْقي المصاحب لحالات القلق الشديد وأصبحت تشير أيضاً، على سبيل الكناية، إلى هذه الحالات نفسها. وعلى المستوى السيكولوجي، فإنها تشير إلى حالة من حالات الخوف، الذي تتميّز عنه فِينُومِينُولُوجِيًّا بعدم تحدد موضوعها[23]. إن فئة المُتَنَاظِرة الوِجْدَانِيّة المختارة تعود إلى المعنى الإتيمُولُوجِي. يبدو "الانسداد" بوصفه تحققاً للمسار مفتوح ← مغلق، قادراً على العثور على أكبر قَدْر من السمات المتكررة في النصّ. هناك من جهة أخرى أسباب وجيهة لاعتباره دلالة حيوية أصيلة. إن التحليل النفسي يُطلق "كْلُوسْتْرُفُوبِي" و"أكُورَافُوبِي" على الاستجابات الأوليّة إزاء البُعد مفتوح/مُغلق من المحيط. وهذا الانغلاق يكتسي هنا دلاليّة وجودية أوسع وذلك على المستويات البيولوجيّة والسيكولوجيّة والروحيّة، بوصفه تعطّلاً للفعل أو المشروع والأمل.

تصف القصيدة مجموعة من التحولات من المُنفتح إلى المُنغلق، وهي تحولات تمسُّ البُعدَيْن المشكّلَيْن للوجود، الكُوسْمُولُوجِي والأُنْثْرُوبُولُوجِي[24]. ولهذا البُعد الثاني، وهو تحول الأمل إلى غمٍّ، تُكرَّس المقطوعةُ الأخيرة. إلّا أنه حاضر في المقطوعات السالفة:

المقطوعة 1 = العقل ـ نحن

المقطوعة 2 = الرجاء

المقطوعة 3 = أمخاخنا

المقطوعة 4 = عقول

(23) C. F. Boutenier, *L'Angoisse.*

(24) إن التعارض بين المصطلحَيْن «الكوسموس» [أي العالَم] و«الأنتروبوس» هو سمة المحتوى المميّزة للشعريّة حسب جماعة لِييج. في كتابها:
Rhétorique de la poésie, 1977.

ليس الغمُّ مجردَ أثرٍ ذاتي عن عَرَض مناخي. إنه إدراكُ انسِدادِيَّة العالَم الذي تكون فيه السماءُ السوداءُ نفسُها مظهرَها الملموسَ. الإنسان يَغْتَمُّ بِغَمِّ العالَم.

إن انسدادية العالَم متحققة:

1) في البُعدَيْن الهندسيَّيْن للكون، عمودي (السماء) وأُفقي (الأرض). وقد تكرّرت في المقطوعة الثانية في المتعارضة، السقوف/الجدران، (في علاقتها مع طيران الخفافيش).

2) في حالاته الفِزيائيّة الثلاثة، الغازيّة (السماء) والصلبة (الأرض) والسائلة (المطر).

3) في "عناصره" الأربعةِ التقليدية، التراب والهواء والماء، وحيث تغيب، ولسبب، النار أو الضوء.

إن اللفظ الافتتاحي للقصيدة هو **السماء**، وهو المنفتح النَّمَطِيُّ البَدْئِيّ بمعنيَيْه الفيزيائيّ والمعنويّ. الفيزيائيّ، بقَدْر ما تكون سمتاه المهيمنتان، الصفاء والميوعة، دالّتَيْن على انعدام أي عائق أمام الحركة أو النظر. والمعنوي، باعتبار رمزيته الثقافية الملازمة للسمة الثالثة، العلو، الذي نتوجّه إليه بأمانينا وصَلاتنا وهو المطلوب بإنجازهما. إن الانسدادية مؤمَّنة حرفيًّا بالمشبّه به **الغطاء** الذي هو أداته النمطيّة. يمكن هنا أن نكشف عن لعبة براغْرَامِيَّة بين اللفظة couvercle وعبارة ciel couvert الذي يوحي به المرجع وهي عبارة تتعارض مع الجملة الإنجيلية حيث يُعاد تأكيد الانفتاح: "وسترون السماءَ منفتحةً". إن السمات الدلاليّة الثلاث المكوِّنة للوحدة المُعْجَمِيّة السماء متحولة بشكل متزامن من نقائضها:

الصفاء ← يوم أسود

العلـــو ← منخفض

ميوعـة ← ثقيل، تضغط

إن الأرض هي الطرف الكوني المتمم للكون. وهي تشكل، إلى جانب السماء، كُلِّيَّةَ العالَم. إلّا أنها، بالتعارض مع السماء، هي انفتاح المشروع، هي موضوع الأمل في هذه الحياة. إنها هي نفسها متحولة، حرفيًّا هذه المَرَّة، إلى **زنزانته** وهي المكان النمط البدئي للانسداد، مع السمة الإضافية "تحت أرضي"

الذي يجرّ الأرض في حركة نحو الأسفل، الشيء الذي يتكرّر في المقطوعة الثالثة، عندما تصبح السماء مطَراً. إن المطر الذي نجد سمته المميِّزة هي السيولة تنتقل إلى تصلب قضبان سجن، قضبان هي نفسها معادلات أسوار الزنزانة.

الزنزانة والسجن هما معاً مسكونان. أولاً **بالخفّاش**، صورة الأنا الذي نجد حركته معطّلة مرّتين: أُفقياً، بواسطة **الجدران** في اتجاه الأرض؛ وعمودياً، بواسطة **السقوف** في اتجاه السماء. تقابل **الخفّاش** المحجوز، **العنكبوت** الحاجزة (في **شِباكِها**). إن الربط بين هذَيْن النوعَيْن، عبر اختلافهما المفهومي، (طائر/ حشرة)، معَلَّلٌ بسمتَيْن وِجْدَانِيّتَيْن هما مَوضُوعَا نفورٍ، أي موضوع وذات الانسداد.

لا نجد في المقطوعة الرابعة تيمة الانسداد ظاهرةً. إن المسار هو فقط مسار من السار إلى المؤسي. الأجراس لم تعد ترنّ وإنما تصرخ، ولم تعد تتأرجح وإنما تقفز، إن معنى ندائها قد أصبح متحولاً. إنها تدقّ الآن جرَس **الرجاء** وتعلن انتصار **الغمّ**.

تخلق المقطوعات الثلاث الأولى، بوصفها توابع زمنيّة، تعليقاً suspens يأتي لكي يقاطع صرخة الأجراس. إلّا أنها بوصفها علامة حدوث نهائي هي انتصار الغمّ. وفي نفس الوقت تندرج تيمة الموت الذي هو انسداد مطلق. وتظهر هذه التيمة بواسطة وحدتَيْن مُعْجَمِيَّتَيْن، عربات جنائزيّة وجمجمة، وهما تنويعان جنائزيّان لتيمة "الصندوق". يضطلع بمهمة الإحالة على الأنا لفظان وهما الروح و**جمجمة**، اللذان يكرّران التعارض معنوي/ مادي الذي سبق بروزه في المتعارضة أذهان/ أمخاخ. إن الألفاظ الأربعة هي كلها مقرونة بظرف زمني وتلعب هذه الألفاظ الأربعة دوراً سكونيًا في علاقتها بموضوع مادي فاعل. إن السماء تنشر على الذهن نهاراً أسودَ، وفي أعماق الأمخاخ تنشر العناكب شِباكَها في الروح، وتقوم بالاستعراض العربات الجنائزيّة. وأخيراً، فعلى الجمجمة يغرس الهمّ عَلَمَهُ الأسود، حيث ينكشف مظهر الوجود ـ المغموم بوصفه سكونيّة جوهريّة إزاء عالم ساحق لم يعد بإمكانه أن يكون فاعلاً فوقه. إن الممكن ينسحب من السماء ومن الأرض وفي نفس الآن ينسحب المعنى. يُبدي العالَم بشكل مفارق اللامعنى بوصفه دلالته النهائيّة.

الإنسان هو، كما يقول هَيْدغرْ، وجود ـ في ـ الـ ـ عالم ـ (in - der - Welt - sein) وهذا يعني أن الإنسان ينفتح على العالَم وأن العالَم ينفتح أمامه. الانفتاح معيش بوصفه رغبةً وأملاً. الانسداد هو الضجر والغمّ. وحينما تنغلق السماء ينطفئ

الأمل ويتقدّم الغمّ. إنها تُعلن العدم بوصفه انسدادَ الوجودِ. ومن هنا تمكن قراءة القصيدة بوصفها ترجمة شعريّة لنص هَيْدغرْ: " فليَكْشِفِ الغَمُّ عن العدمَ، إن هذا ما يثبته الإنسان نفسه عندما ينتهي الغمُّ. إننا مرغمون على القول بفضل نظرتنا البصيرةِ التي تحتفظ بها الذكرى طريّةً: إن هذا الذي نكتئب أمامه وبسببه لم يكن في الواقع . . . شيئاً. وفي الحقيقة فإن العدم نفسه ـ بوصفه كذلك ـ قد كان هناك "[25].

ينبغي الآن أن نعود إلى ما أسلفنا قوله. إن التحليل السابق قد حاول أن يقدّم مقابلاً ميتالغوياً، أي مفهوميًا، لمعنى هذه القصيدة. إلّا أن غائيّة النصّ لا تَمثُل في هذا. فالنصّ لا يستهدف تزويدنا بمعرفة مُعيَّنة، ولو كانت ميتافزيقية، حول العالَم. إن النثر هو الجدير بهذه الغاية. تكمن غاية النصّ في تمكيننا، عبرَ الكلماتِ، من مقابل للتجربة نفسها تجربة انسداد العالم. إن نصًّا من هذا القبيل يسائل أولئك الذين يضعون موضع شك نظريّة المحاكاة. هذه القصيدة صادقة. وهي تقول ما هو موجود. يكفي لأجل الاقتناع بهذا أن نسأل أولئك الذين عاشوا تجربة الغمّ. فهم يعرفون أن ما تقوله هذه القصيدة هو الصدق كما عاشوه[26].

* * *

3) الدليل: هو التكرار بمعناه الحصري، أي التحقق المزدوج أو المتعدد لنفس الدليل أو الدلائل داخل نفس النصّ. ففي داخل نفس الجملة بالإمكان أن تتخذ لهما صيغتَيْن أساسيَّتَيْن، وذلك بحسب ما إذا كان الدليل المتكرّر يحتفظ بنفس الوظيفة التركيبيّة أم لا يحتفظ بها.

أ) المسند إليه

فِرْلِينْ، نائِمٌ وسَطَ العُشبِ، فِرْلِينْ. (مَالاَرْمِيه)

ب) المسند

حزِينَةً، حزِينَةً كانتْ رُوحِي

بسَبَبٍ، بسَبَبِ امْرأَة. (فِرْلِينْ)

---

(25) *Qu'est ce que la métaphysique?*, p. 32.

(26) تمّ اختيار هذه القصيدة بسبب انسجامها الوجداني.

فإذا كان الدليل مسنداً إليه ومسنداً فإننا نكون أمام طُوطُولُوجِيًا خالصة.

وردة هي وردة هي وردة (ج. سْتَايْنْ G. Stein)

A rose is a rose is a rose

لا شيء يبيِّن بشكل أفضل الطبيعة الطباقيّة للمتعارضة نثر/شعر من ظاهرة التكرار هذه. لقد كان التكرار في النثر محرَّماً بشدة تحت تسميتَي "الهذر" أو "الثرثرة". إنه ظاهرة شائعة في الشعر، ويكون لازماً أحياناً في بعض الأشكال الثابتة. ومن هذا القبيل "البَنْتومْ" وهو شكلٌ استعارَتْهُ الرومانسيةُ من شعر المَالَايُو. نقع على مثال جيد في **تناغم المساء** لبُودْلِيرْ، أذَكِّرُ منها الرباعيَّيْنِ الأولَيْن.

ها هو وصُولُ الأزْمانِ حيثُ تَرتَعشُ عَلَى سَاقِهَا
كُلُّ زهرةٍ تتبخَّر مثلَ مَبْخَرةٍ؛
إن الأصْوات والرَّوائحَ تَلُفُّ فِي هَواءِ المَساءِ؛
فَالْسْ حَزينَة ودُوارٌ متعَبٌ

كل زهْرةٍ تَتبخَّرُ مِثلَ مَبخَرةٍ؛
والكمَانُ يَرتَعشُ مثلَ قلبٍ مُتعَبٍ؛
فَالْسْ حَزينَة ودُوارٌ متعَب
السَّمَاءُ حزِينَة وجَمِيلَة مثلَ مَسْنَدٍ كَبير

إن شكلهما هو:

أ.ب. ج. د. ——————— ب. هـ. د. و.

وهذا بالذات هو النصّ الذي تستشهد به على سبيل التمثيل على التكرارية، جُولْيا كْرِيسْتِيفَا Julia Kristeva، وذلك بغاية تبيان كون "بعض القوانين المنطقيّة الصالحة للكلام غير الشعري، غير صالحة في نص شعري"[27]. وفي مُقدِّمَة تلك القوانين يمثُلُ "قانونُ تواترِ الطاقةِ idempotence" ذو الصيغة:

(27) *Sémiotiké*, p.247.

س س ≡ س ؛ س و س ≡ س،

وهذا يعني أن تكرار وحدة لغوية لا يغير قيمتها الدلاليّة، سواءٌ كان التحققان متصلَيْن أم منفصلَيْن. [يشير حرف الواو في س و س إلى الفصل بين اللفظَيْن، في حين أن غيابها في س س يشير إلى الاتصال بينهما، ويشير الرمز ≡ إلى يساوي الذي هو نسبي في مجال اللغة الطبيعيّة وهو يختلف عن الرمز = يساوي الخاص بمجال العلوم الرياضيّة والمنطقيّة والتجريبيّة] وتضيف المؤلفة قائلة: "إلّا أن تكرار وحدة دلاليّة في اللغة المعتادة لا يغيّر طبيعة الرسالة ويحتوي أثراً مزعجاً هو أثر اللانحوية (إلّا أن الوحدة المتكررة لا تضيف في كل الأحوال معنىً زائداً في القول)، ولا يحدث نفس الشيء في الكلام الشعري. فالوحدات لا تقبل هنا التكرارية، أو بعبارةٍ أخرى، فإن الوحدة المتكررة لا تعود هي نفسها، إلى حد أننا نستطيع أن نؤكد أن الوحدة بمجرد تكرارها تصبح وحدة أخرى" . (ص259). يتضمّن هذا النصّ حدساً صائباً جداً. صحيح أن الوحدة لا تعود هي نفسها. وإلّا فلماذا التكرار؟ إلّا أن المشكلة تظلُّ إذن مطروحة. في أي شيء يَكْمُنُ إذن الاختلاف؟ إننا نجد أنفسنا في مأزق. فالوحدة المتكررة هي في نفس الآن وحدة أخرى وهي نفسها الوحدة التي تكرر. ليس الفارق من طبيعة مفهوميّة. إن تحقُّقَي كلمتَي "حَزِين" في أبيات فِرْلِينْ ليس لهما معنيان مفهوميان مختلفان. إنهما لا تشيران إلى نمطَيْن أو تأويلَيْن من الحزن. وإذا كانتا تشيران بالفعل إلى ذلك فإننا سنكون بصدد الجناس التام antanaclase الذي لا يكرّر إلّا الدال. وإذا كنا نتوفر على نفس الدليل فلأن المدلول متماثل. فأي شيء يمكن أن يكون مختلفاً؟ لا نستطيع أن نجيب عن السؤال إلّا بإدراج هذا المتغيِّر الفِينُومِينُولُوجِي، المرتبط بالمعنى الوِجْدَانِيّ، الذي سمّيناه "الشِّدَّة". إن نفس الكلمة يمكن أن تحتفظ بنفس المحتوى وأن تتغيَّر من حيث الشِّدَّة. التكرار يؤمِّن زيادة في الشِّدَّة. إن لفظاً متكرّراً هو "أقوى" من لفظ منفرد. فحينما تتعجب جُوكاسْتْ:

بَئِيسْ! بَئِيسْ! بَئِيسْ!

أو تصيح هَامْلِتْ:

كَلِمَات! كَلِمَات! كَلِمَات!

فإن الكلمات لا تتغيّر من حيث المعنى. إن أية واحدة لا تضيف "معنىً زائداً". إلّا أن التكرار يُؤمِّنُ الصعود التشديدي. وباعتباره كذلك، فإن التكرار هو الصورة الوحيدة التي تمتلك هذه الخاصيّة: وفي نفس الحركة، فإنه يتحقق في نفس الآن الانْزِيَاحُ ونفيُهُ. الانْزِيَاح بالحشو، اختزالٌ بتعديل المتغيِّر. إنه، بهذه الصفة، مجازُ شِدَّة.

الحشو مَقصِيٌّ من الكلام النثري، وهو قاعدة الكلام الشعري، وذلك لأنهما لا يتوفران على نفس الوظيفة. لا يفيدنا الحشوُ خبراً، بل إنه **يعبِّر**. ولهذا فإن الكلام التكراري هو كلام الانفعال، سواءٌ تعلَّق الأمر بالانفعال المعتاد.

إنهُ منْهارٌ، هَلْ تسْمع؟ منْهارٌ. إنه مَيِّتٌ أقُولُ لَك،
مَيِّتٌ، وأكْثَرُ مِنْ مَيِّتٌ. (جملة مسموعة).

أم تعلَّق بالانفعال الديني

فَلْيكُنْ اسْمكَ العَظِيمُ مُبارَكاً ومَشهُوراً ومَجيداً ومُتسَامِياً ومَحمُوداً ومُتعَالِياً ومَرفُوعاً (صلاة كَدِّيشْ)

أم تعلَّق بالانفعال الشعري، وهنا أريد أن أتناول مثالاً أخيراً يشكل، في حدود ما أعرف، رقماً قياسياً للتكرارية.

يتعلَّق الأمر بقصيدة لغارْثِيَا لُورْكَا Garcia Lorca، **بكاءٌ لأجل ايكْناثْيُو سَانتشِيثْ مِيخِياس**، حيث تعود الصيغة "**فِي الخَامِسَةِ مَساءً**" **"A las cinco de la tarde"** ثلاثين مرَّةً ضمن اثنين وخمسين بيتاً. والنصّ يبدأ هكذا:

فِي الخَامِسَةِ مَسَاءً
كَانَتِ الخَامِسَةُ مَسَاءً بالضَّبْطِ
أحْضَر فَتىً مَلاءَةً بيضَاءَ
فِي الخَامِسَةِ مَسَاءً

وتنتهي هكذا:

فِي الخَامِسَةِ مَسَاءً
آه ما أرْعبَ هذه الخامسةَ مَسَاءً !

كَانَتِ الخَامِسَةُ مَسَاءً فِي كُلِّ السَّاعَاتِ !
كَانَتِ الخَامِسَةُ مَسَاءً في ظلِّ المَسَاءِ!

كانت الساعة الخامسة في ظلِّ المساء، فلماذا هذا التكرار الذي لا يني لعلامة زمنية أكدنا أنها طارئة؟ بالصدفة نعثر على "الساعة الخامسة" للمَركِيزَةِ، إلّا أن هذا الظرف المُشدّد يشتمل على تفصيل، رغم أنه غير دال في حدِّ ذاته، هو التكرار ثلاثين مرَّةً. وينبغي لأجل الإجابة عن السؤال، أن نعلّل هذه العلامة. ولكن ألم نؤكد هنا استحالة هذه المهمّة؟ إن الزمن إطار فارغ حيادي إزاء ما يُحشَر فيه. فكل شيء يمكن أن يحدث في الساعة الخامسة، خروج المَركِيزةِ أو موتُ مصارع الثيران. هناك تأويلٌ ممكن. إنه الأثر الإيقوني للثبات. التكرار يرنّ مثل جرس. إلّا أن الاعتراض يظلُّ قائماً دوماً. فالاستبدال قد يحصل دون خسارة. إن نفس الأثر قد يَنتج بتكرار أية علامة زمنيّة. ينبغي هنا أن نعمد إلى حدس كل شخص. لا يضيع أي شيء من شعريّة poéticité النصّ لو استبدلنا "الخَامسَةَ مساءً" بـ "الساعة الثانية بعد الزوال" أو "العاشرة صباحاً"؟

هناك الاعتراض نفسه ضِدّ قراءة أخرى واردة. هل الصدفة نفسها هي المدلول المقصود. لقد كان إيكْناثْيُو حيًّا في الساعة الخامسة إلّا خمس دقائق. وفي الخامسة كان ميِّتاً. إنها عبثيّة الموت التي لا تقهر، الموت التي تعللها الحياة. إن التكرار إذن يؤكد، دورَه هو أيضاً دورَ التشديد. إلّا أن نفس الدلالة قد تكون محمولة من أية وحدة أخرى بديلة.

وإذا كنا نريد أن نقيم الضرورة [أي التلاحم الداخلي] على أساس، فينبغي الكشف عن تمييزيّة القرينة المختارة. وبطبيعة الحال، فإنه لا يمكن أن نعمد إلى الواقع. لقد كان إيكْناثْيُو مقتولاً بالفعل في الميدان، في أية ساعة؟ إن السؤال، كما هو واضح، ليس مميِّزاً. فالشعر يعود أيضاً إلى التخييليّة التي تحدّد الأدب. وفي الواقع، فإن التخييليّة والتعليل هما مفهومان متعالقان. فلأن الحكي ليس له تعليل خارجي ينبغي له أن يبحث عن تعليل داخلي. إن الساعة قد تمَّ اختيارها من لدن القصيدة لأسبابٍ لا تعود إلّا إليها.

سأجازف إذن بتقديم تأويل يتفق مع النموذج المعروض هنا، بوصفه نوعاً

من الحالة الحدِّ لاستخدامه كبرهانٍ. وهو لا يقبل بطبيعة الحال اختبار الصحة. إنه يتبع مجرد نوع من الاحتمالية فنمط القراءة التي تخصه، وقد نتحدث هنا ـ بتكريم أخير لأَرِسطُو ـ عن "الاحْتِمَالِ الْوِجْدَانِيّ". وهذه القراءة التي تمتاز بكونها لا تُقصي أيَّ واحدٍ من التأويلَيْن السابقَيْن، وقد يكون بهذا أيضاً أهلاً لتعليل ثلاث مرات وحدة نصيّة تبدو في قراءتها المفهوميّة بوصفها النمط الأول للاتعليل.

ينبغي لأجل هذه الغاية أن يوجد بين الفعل والظرف نوع من الشراكة وأن يستدعي أحدهما الآخر؛ وأن يوجد في اللحظة شيء ما يناسب، ولنقل "يطابق"، ما يحدث. فلنعد إذن إلى المشابهة analogie التي يمكنها هي وحدها أن تبرهن على أنه في هذه الساعة، وليس في ساعة أخرى غيرها، قد أصبح المصارع ميتاً.

كان يَاسْبِرْزْ Jaspers يقول: إنه إذا كانت الإحصائيات تبيِّن أنه في فصل الربيع تتحقق أعلى نسبة الانتحار، فإنه بالإمكان "أن نفهم" أن الإنسان يَنْتَحِرُ في فصل الخريف، لأن الزمن المعيش ليس إطاراً فارغاً، إنه مُوَقَّعٌ rythmé بفصول يمتلك كل واحد منها جوهره الوِجْدَانِيّ. وكذلك الأمر بالنسبة إلى لحظات اليوم. وما كان على مَالِيرْبْ أن يقول عن الوردة إنها لم تعش إلّا حيِّز مساء ما. وإنما كان عليه أن يقول:

ووَرِدَةٌ فقد عَاشَتْ مَا تَعِيشُهُ الوُرُودْ
حَيِّزَ صَباحٍ واحِدٍ.

وذلك لأن هناك تشابهاً يمكن أن "يفهمه" القارىء بالمعنى الذي تعطيه الفِينُومِينُولُوجِيّا لهذه الكلمة. ولنفس السبب فما كان للقصيدة أن تقتُلَ المصارعَ في الصباح. ولا في بداية المساء. إن ذلك حاصل في الخامسة مساءً لأن هذه هي الساعة التي تبدأ فيها الشمس في الاحتضار حيث النهار ينتهي، وحيث الليلة تُعلن عن حلولها. إن "دلالةً وجوديّة" تلازم هذه اللحظة. إنها الساعة التي ينقلب فيها الإيقاع الحيوي، حيث الحُمَّى ترتفع وحيث تستفيق الكآبة عند المصابين بها. لقد كشفت الإنجازات الحديثة في البْيولُوجِيّا عن الروابط التي تجمع بين الزمن والجسد. إن الجهاز العضوي يعيش الزمنيّة والإيقاعات البيولوجيّة؛ وأصداءَها النفسيّة تنغرس في بِنْيَةِ الزمن. ليس اعتباطيًّا أن هذه الساعة، حيث يفدُ المساءُ،

تُعْلِنُ عن موت البطل، وليس في أيةِ ساعةٍ أخرى. إذ إنه يجسد الضوء والحياة :

سيتأخرُ زمناً طويلاً في المِيلادِ، إذا أمكنَ أنْ يولَد
أندَلُسِيٌّ بالغُ الإشراقِ وبالغُ الغِنَى مِنَ المغَامَرة

إنه لا يمكن أن يموت إلّا ساعة موت الكونيّ

لقَدْ كانَ الباقِي موتاً ولا شيْءَ غيرَ الموتِ
في الخامِسَةِ مَساءً

ففي بِذْلَةَ من الأضواء و"بفم مليءٍ بالشمس"، تلقّى أنْدَلُسِيٌّ بالغُ الإشراقِ، الموتَ من ثور "أسود من الألم" في الساعة التي يموت فيها النهار.

هذا التطابق الطبيعي تقوّيه علاقةٌ ثقافيّةٌ. إذ في ساعة صلوات العصر vêpres وهي الاحتفال الذي عُرض فيه دم المسيح أمام المؤمنين الذين يبعثون الشوق. إلّا أن قيمة الدم تشكل الموضوع المركزي للجزء الثاني الذي يحمل عنوان "الدم المسفوح" ويبدأ هكذا :

إنِّي لا أرِيدُ رُؤْيَتَهُ!
قُلْ لِلْقمرِ أنْ تعَالَ
إنِّي لا أرِيدُ رُؤْيَةَ دَمِ
إيكْنانْيُو علَى التُّرابِ

وفيها يقول أيضاً :

آهٍ جدارُ إسْبانْيَا الأبْيَضُ!
آهٍ ثَوْرُ الألم الأسْوَدِ!
آهٍ دَمُ إيكْنانْيُو الصَّلْبُ!
آهٍ عَنْدَلِيبُ عُروقِهِ!

هناك إذن تكراريّة مزدوجة، تكراريّة موضوعتَيْ المساء والدم. هنا تشديد تيمة مزدوجة تتآلف في الوحدة الوِجْدَانِيّة الوحيدة التي هي الموت. إن المصارع قد عرف اختيار ساعة موته : وهي ساعة الظلال المهدّدة والدَّمِ المَنْذُورِ.

هذه القراءة مرتبكة، وأعود إلى قول هذا، إلّا أنه ارتباك محسوب. الشعريّة

لا تُحْدِقُ بِها المخاطر حينما تستسلم، مثل الشعر، "لشيْطَانِ المشَابهَة". لقد كان بُودْلِيرْ يقول أيضاً: "لا توجد عند الشعراء الممتازين استعارة أو تشبيه أو نعت غير متآلف رياضياً تآلفاً صحيحاً في الظروف القائمة، إذ إن هذه التشبيهات والاستعارات والنعوت مأخوذة من الرصيد الذي لا ينفد، رصيد المشابهة الكونية...[28]".

هناك امتياز للنموذج المقترح وهو أنه يبدو أهلاً للإحاطة، في نفس الآن، بالقدرة الشعريّة للصدفة وحدودها. إن الشعرَ الاحتماليَّ قد كان الاكتشاف العظيم للسُّورْيالِيَّة وإننا لا نستطيع أن ننكر إبداعية "الجثة اللذيذة" في "cut - up" والنداءات الأخرى للإله الأعمى. إلّا أن الانحراف بوصفه زمن الصورة الأول يتيسَّرُ بالضبط مع الصدفة. المنافرة تكون لها حظوظ أكثر مما يكون للملاءمة في اليانصيب اللفظي. وأن الأعراف اللغوية متجذّرة بشكل عميق في كل واحد منا بحيث إنه من الضروري في الغالب أن نطلب، لأجل تكسيرها، عون أداة تجهلها.

ومع ذلك، فإن هناك أقليّةً وحسب من الإبداعات وليدة الصدفة التي تتمتع بالأهميّة من الناحية الشعريّة. إن الاختيار يفرض نفسه والصدفة الشعريّة هي صدفة انتقائية، وكل من مارسوا هذه الأدوات يعرفون هذا جيّداً. الزمن الثاني من الآليّة التصويرية تحيط بهذه الضرورة. إن هناك صُدَفاً جيّدةً وصُدَفاً رديئةً. إن الأولى هي تلك التي تقبل التناظرَ الوِجْدَانِيّ. صحيح أنه إذا أدرجنا في المعنى مجموع القيم المواكبة فإن دلاليّة الكلمات تغدو غنيّةً جداً، بحيث أنه يمكن في الكثير أن نعثر فيها على أثر للمشابهة الكونية. ولكن هذا لا يحصل دائماً. إن هناك صُدفاً لا يحالفها الحظ، وفي أحسن الحالات فإنها تنتج الهزلي، وفي حالات أخرى تنتج السطحية الخالصة والبسيطة. إليكم أمثلة ثلاثة من لعبة الأسئلة والأجوبة[29]:

---

(28) Réflexions sur quelques uns de mes contemporains, *Œuvres*, p.705.

نشير هنا إلى أن التكرار مستقل عن محتواه. يمكن أن يدل على اللاتماثل ويمكن أن يكون حينئذٍ في خدمة متناظرة من النمط «الفوضى» أو «السديم». هذا هو التأويل الذي تقدمه جَمَاعة لِيِيجْ بصدد «فترازيا» العصور الوسطى. نفسه، ص228.

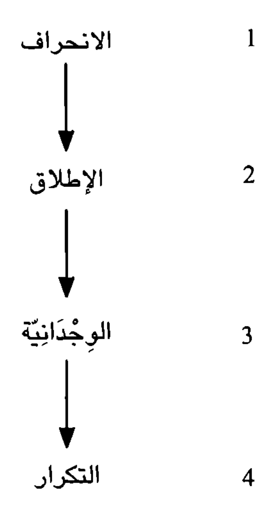
(29) F. Alquié, *La Philosophie du surréalisme*, p.138.

ما هو الطربوش؟ إنه إِناءٌ صغيرٌ نشربُ فيهِ.
ما هو الدركيُّ؟ إنه أنبوبٌ مليءٌ بالماءِ الساخنِ.
ما هي المرأةُ؟ إنها طُلُوعُ النهارِ.

إن الجملة الأخيرة هي وحدها التي تبدو شعريّة، والثانية هزلية والأولى غير دالة. ويبقى أن نتساءل، فما دام الانحراف مشتركاً بينها جميعاً فما هو الفارق بين الهزلي والشعري. إلّا أن هذه مسألة أتركها مفتوحةً.

* * *

أريد لكي أختم هذا التحليل أن أختصر مجموعَ النموذج بتطبيقه على مثالٍ واحدٍ. نستطيع تفكيك النموذج إلى أربعة أزمنة، أستطيع لو استخدمت بدوري لعبة الجناس paronomase أن أعبّر بالطريقة الآتية:



إن الأزمنة الثلاثة الأولى تقوم على المحور الاستبدالي والأخير يقوم على المحور المُركَّبي. فنعيِّنها في هذا البيت وحده

Et l'avare silence et la massive nuit

والصَّمتُ البَخيلُ والليلةُ الكَثيفةُ

هذا البيت هو الأخير في **نَخْبٍ جنائِزي** لمَالَارْمِيه وهو قصيدة مهداة إلى ذكرى غُوتْيِيه Gautier.

يشتغل النموذج في زمنَيْن، بوصفهما عرْضاً استبدالياً للانْزِيَاح ونفياً مُركَّبيًّا له.

I الزمن الاستبدالي: يلاحظ الانْزِيَاح في مستويات ثلاثة.

أ) صوتي: وهو مجموع الأدوات العروضيّة الحاضرة في هذا الأسْكَنْدَرِي المطرد.

ب) تركيبي: التبعيّة المزدوجة و... و... بالإضافة إلى التقديم المزدوج للنعتَيْن **بخيل** و**كثيف** اللذَيْن يُؤخَّرانِ في الاستعمال العادي.

ج) دلاليّة: المنافرة المزدوجة لصفتَي **بخيل** التي تقتضي [+إنساني]، و**كثيف** التي تقتضي [+ملموس]. ومن هنا، فإن النفي التكميلي ممنوع. وإن عبارتَيْن من قبيل: **الصمتُ السخيُّ**، و**الليلةُ الجوفاءُ** هما أيضاً منحرفتان.

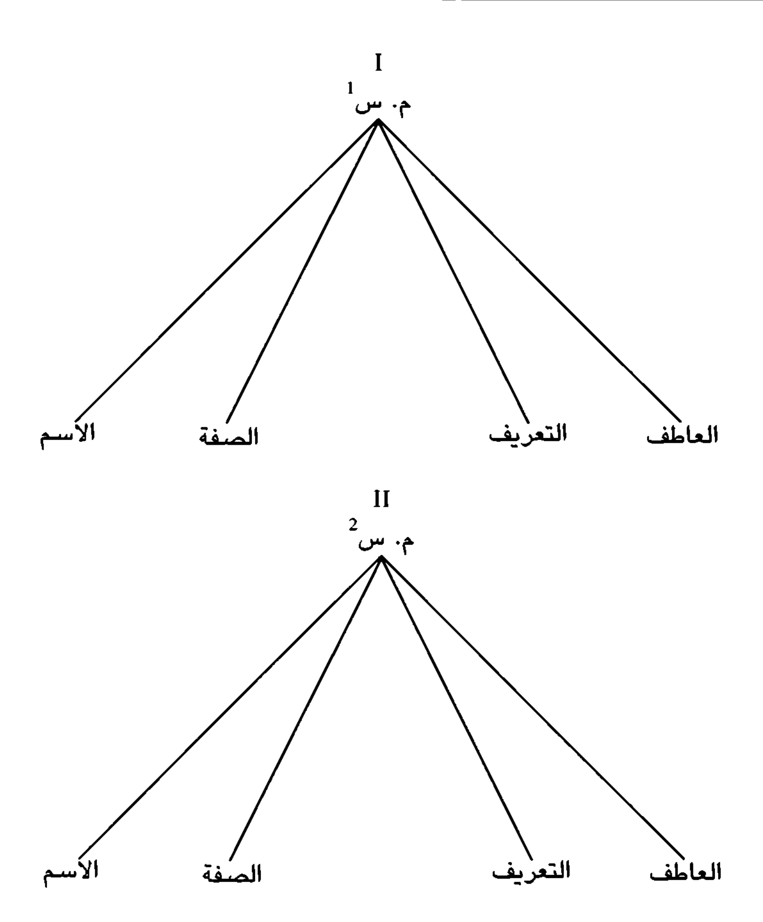
تغمر الألفاظ المتحرّرة من تعارضاتها الحقلَ الدلاليَّ. إن شمول المعنى عبر صيرورة اللّاتَحْيِيد الذي تؤكده تنشّط مجدّداً الوِجْدَانِيّة الأصليّة لكل واحدٍ من الألفاظ المندرجة في النصّ.

II الزمن المُركَّبيّ: تجد الألفاظ المنبعثة تعليلَها النصّيَّ في مشابهة similarité وحداتها الوِجْدَانِيّة المتعاقبة. إن مبدأ المشابهة المُركَّبيّة تستثمر المستويات الثلاثة:

أ) المستوى الصوتي: هناك شطران سُداسِيَا المقاطع يلتزمان بوقف نبري متناظر: 4 ـ 2ـ 4 ـ2. بالإضافة إلى تجانس صائتي واحد على خمسة فُونِيمَات، والثلاثة الأولى تتبع نفس الترتيب.

II	I
e - a - a - i - ə	e - a - a - ə - i

ب) المستوى التركيبيُّ: الشطران يخضعان لنفس البِنْيَة:



المستوى الدلالي: يتكوّن هذا البيت من أربع وحدات مُعْجَمِيَّة: اسمين وصفتَيْن مجتمعتَيْن في مُرَكَّبَيْن نعتيَّيْن متطابقَيْن. ينبغي لفئة المتناظرة الوِجْدَانِيّة المختارة أن تشتغل على مستويَيْن، على مستوى علاقة إسناد الصفة إلى الاسم وعلى مستوى علاقة ربط المُرَكَّبَيْن.

إن المسند المضمر هو الموت الذي يشكل المُركَّبان تحديدَه. إنها محدَّدة بوصفها نفياً حسيًّا خالصاً، انطلاقاً من لفظَي **صمت** و **ليل**، اللذَيْن يشيران إلى غياب أو نقص الحافزَيْن المناسبَيْن وهما "الضجيج" و "الضوء". إن وصف الموت باعتباره "صمتاً" و"ليلاً" لهو، بطريقة ما، بديهةٌ معيشةٌ، فالموت لا يمكن أن "يُعاش" إلّا سلبيًّا، باعتباره غياباً للعالم في بُعدَيْهِ الأشدّ ملموسيّة أُنْثْرُوبُولُوجِيًّا. إن الإبداعيّة الشعريّة هي في الصفتَيْن حيث تستمرّ بقوة مقولة "غياب": و**البخيل** بوصفه غياب "الاستهلاك" الطاقوي الذي يشكل الحياة،

والكثيف بوصفها غياب كل تحلل، وبوصفها سمكاً مطلقاً لانعدام الضوء. إن **ليلةً كثيفةً** هي التي تشكل هنا ومضةً من العبقرية الشعريّة. وهي استعارة مفارقة مفهوميّة صائبة، و**كثيف** يُوحي بقوة بفكرة المادة في مظهرها الأشدّ كثافةً وصلابةً وخشونةً؛ ويرتبط الليل بكل ما هو أشدّ ميوعةً وبما هو أبعد عن اللمس. ومع ذلك فلكون الضوء يغيب فيها جذريًا، فإنها في العتمة المطلقة للموت لا تُسَرِّب أي خيط، ولهذا يظلُّ صادقاً كونُ الليل هو بهذا الاعتبار كثيفٌ[30].

لا يفيدنا هذا البيتُ بأي جديد حول الموت. فحول هذا اللغز الكبير الذي يواجه كلَّ حي لا يُعلمنا هذا البيت أي شيء. إلّا أن هدفه ليس هو هذا، لقد كتب رُونِيه شَارْ: "إن الشاعر، يمسك في نفسه، بالإضافة إلى فكرة الموت، بكل ثقل هذا الموت". وهذا بالذات هو معطىً للقراءة في بيت مَالَارْمِيه، المعطى ليس هو فكرة الموت، ولكنه "وزنه"، الانطباع شبه الفِزيائيّ لحضوره بوصفه غياباً مطلقاً.

* * *

وعلى المحور الاستبدالي يتعارض، فيما يتعلَّق بقطب النحوية، نمطان من الكلام، وهما الشعر واللاشعر أو النثر. وعلى المحور المُركَّبي، وبالعلاقة مع قطب التماثل، يمكن أن نعارض ثلاثة أنماط من الكلام، وذلك بحسب ما إذا كانت تضطلع بالوصف الكيفي أم لا. انطلاقاً من هاتَيْن السمتَيْن، التماثل والكيفيّة نستطيع أن نضع الجدول الآتي حيث تُستبدل الثنائية البدئية ببدل ثلاثي:

السمات / الكلام	التماثل	الكيفية
النثري	−	+
الرياضي	+	−
الشعري	+	+

التماثل هو القانون المحايث للشعر، ويمكن أن يكون كذلك بالنسبة إلى

(30) «من بين كل الصفات التي خصَّ بها الشعراء بسخاء الليلَ، لا نعثر على أي واحد حسب رأيي يلائمه أكثر من صفة «كثيف»، المستعملة لأول مرّةٍ، إذا لم أخطئ =

كل الآداب. إنه موجود في النصّ وفي الأثر الأدبي. فهو الذي يطبع الأثر الأدبي بوحدة "النبرة" التي تنشأ عنها في نفس الوقت فرادة الأثر الأدبي، هذا "الصوت" الفريد الذي يتعذّر تقليده، الصوت الذي نتعرف فيه على الطابع الشخصي للمؤلف والذي كان يُسمّى في السابق "أسلوبه". هذه الكلمة المطروحة اليوم للنقاش كثيراً كانت تعني مجموعة متكررة من السمات اللغوية الخاصة لنصٍّ ما أو لمؤلِّفٍ ما. إلّا أن الأسلوب هو منذ القديم مصَنَّفٌ حسب سُلَّم بثلاثة أبعاد أو "نبرات" : البسيط والمعتدل والرائع، أو الوضيع والمتوسط والسّامِي. كان هذا التمييز أوَّلِياً، قائماً على معايير مرجعيّة أو مُعْجَمِيّة غير محدَّدة. كان هذا التمييز قائماً على حدس صحيح. تشير هذه الألفاظ في الواقع إلى شيءٍ ما يُحَسُّ به على وجه الخصوص ويشير إلى خاصيّة وِجْدَانِيّة للملامح المتكررة. وهذا ما يفسر هذا التكرار غير المُملِّ من نصٍّ إلى آخر، داخل الأثر، وهذه "الرتابة العجيبة" التي يتحدث عنها مارْسِيلْ بْروسْتْ في عبارةٍ مفارقةٍ لو أحلناها على الكلام غير الشعري، إن النثر، سرديًّا كان أم وصفيًّا، له وظيفة الإخبار، أي وظيفة أن يقدم عن العالم مظهراً ما جديداً. إن ظاهرة التكرار وحدها لهي دليل غير مردود للتعارض الوظيفيّ للكلامَيْن. الشعر يخرق قانون الإخبارية. فما يقوله يكرّره لأجل ضمان غايته الأخيرة، غاية ليست هي الجِدَّة ولكن عُلُوّ قوله.

هذه هي بدون شك وظيفة كل أدب. لقد بَيَّنَّا أن أثر سُولْجِنتْسِينْ Soljenitsyne، ونحن لا نتناول إلّا هذا المثال، إذا كان قد وَسَمَ واحدةً من الهزّات التي زعزعت القرن. فذلك لا يعود إلى محتواه وحسب، لأن هذا المحتوى قد كان في جوهره معروفاً. وإنما يعود ذلك إلى ما يقوله، إلى كون سُولْجِنتْسِينْ قد أعارَهُ صوت الأدب. والغُولَاكْ قد جاء إلى الحضور، لقد انتقل من المعروف إلى المعيش. الرعب أصبح حيًّا[31]. هكذا يوجد الأدب. إنه لغة الشِّدَّة، فن أَوْج التوتر، تقنية بعث الحياة أو بعث القوة الأصليّة للغة، تلك التي يرفضها النثر. وما عدا هذا فهو مجرد زوائد.

= من قِبَل مَالَارْمِيه في آخر بيت من نَخْبٌ جَنائِزِيٌّ».

A. Pieyre de Mandiargues, *Troisième Bélvédère*, p.9.

(31) يُنظر بِيرنَارْ هُنْرِي لِيفِي: «سولْجِنتْسِينْ هو شِيكْسْبِيرْ زمننا، فهو الوحيد الذي =

الفصل السادس

العالَم

بما أن الشعريّةَ تنتسب إلى العالَم بقَدْر ما تنتسب إلى النصّ، فإن النموذج [أي نموذجنا النظري] الذي تشكَّل انطلاقاً من الشعرِ اللغوي ينبغي له أن يبرهنَ على صلاحيّته لنقله إلى الشعر خارجَ اللغويِّ. ينبغي للشعريّة أن تُبَيِّن أنها قادرة على الانتقال من الكلماتِ إلى الأشياءِ. عليها أن تتَّبع الشعر في حركته التاريخيّة التي نقلته، منذ الرومانسية إلى السُّورْياليَّة، **"من الورق إلى الحياة"** (تِرِسْتَانْ تْزَارَا T. Tzara).

ولهذه الغاية تتوفر النظريّة [نظريتنا] على مقولة كونيّة مناسبة في المجالَيْن، وهي المقولة التي أبانت النظريّة عن مركزيّتها على مستوى النصّ. إن المكانَ ـ الزمانَ، أو فلْنقُل بطريقة أبسطَ المكان، إذ إن هذا يمكن أن يمثِّل الزمن، هو هذه المقولةُ. هناك نمطان من المكان: المكان الممَيَّز [أو المقيَّد أو المحدَّد] النثريُّ؛ والمكان المطلق الشعريُّ. سيحاول هذا التحليل أن يبرهن هنا على أن "الشيء" ليس شعريًّا بفضل محتواهُ، وإنما هو شعريٌّ بفضل بِنْيتهِ، بقَدْر ما يملأ كاملَ المكان الذي يسكنه، ولا يفسح بهذا أي مجال لنَفْيِه الخاص. ليس للشيء الشعريِّ، شأنُه شأنُ الكلمة، نقيضٌ. إلّا أن الشيء، خلافاً للكلمة، لا يستطيع نفي نقيضه خارج عالمه بواسطة الاستراتيجية الانْزِيَاحيّة. إذ إنه ليس خاضعاً، كما

= عرف الكشف عن الأهوال، وهو الذي يُرغَم على رؤية الرعب، ويُلزَم على رؤية الشر. إنه دَانْتِي عصرنا أيضاً، إذ له من الشاعرية، هذه القدرة الخرافية على التعبير في صور وأساطير ما يندّ بالطبيعة عن المفهوم».

هو الأمر بالنسبة إلى الكلمة، لِبِنْيَةٍ مُتعارفٍ عليها تقتضي نفيَهُ التكميليَّ. لا توجد "نحويَّةٌ" شَيْئِيَّةٌ، ما لم يُعتبر "اعتيادياً" صنفٌ مُعيَّنٌ من التمثيل وبِنْيَةٌ مُعَيَّنَةٌ للحقل الظاهري موسومةٌ بالبِنْيَةِ التعارضيّة. وهذه مسألة سنناقشها.

من الضروري ضبط المكان الذي يقوم فيه، على مستوى الشيء، الفارقُ بين الشعر واللاشعر. ليس لكلمة "شيء" أو "كائن" معنى أُونْطُولُوجِي. إن الفارق مميِّز على المستوى الظاهراتي وحسبُ. ففي ظاهراتيّة الكائن تجد جدليّةُ الذات والغير، التي تفرض ظهوراً موازياً للشعريّة وللنثرية، مُلاءمتَها.

وفي المسار من الكلمات إلى الأشياء، باعتبار ذلك المسارِ انتقالاً، سيدْرُسُ هذا التحليل في البداية نمطاً من النصّوص الذي هو بالطبيعة في موقعٍ وسطٍ بين ما هو لغوي وما هو غير لغوي. أريد أن أتحدث عن الرواية التي تقومُ أدبيّتها على المستوى اللفظي [أو اللغوي] وعلى المستوى المرجعي في نفس الآن. ومن الرواية سنتناول كموضوع للدراسة جنساً روائيًّا خاصاً هو الرواية البوليسية، في شكلها الحكائي ذي اللغز الكلاسيكي كما يُمَثِّل ذلك إدْغارْ أَلَنْ بُو وكُونَانْ دُويْلْ Conan Doyle وأغاثَا كرِيسْتِي Agatha Christie.

توفر الرواية البوليسية، باعتبارها كذلك، امتيازَيْن كبيرَيْن للتحليل: الأول، هو شكلها؛ إذ إنه مُقعَّد تقعيداً دقيقاً. ويُعتبر جنساً أصغرَ نسبيًّا. إلّا أن هذا يُعتبر بالنسبة إلى المحلل امتيازاً جزئياً. وباعتبارها كذلك فإنها تستعمل مقوِّماتٍ ثابتة يسهل ضبطها. والامتياز الثاني، له علاقة بالمحتوى. وباعتبار هذا الجنس حكايةً لغزيةً فإنه يقوم على مقولة "السِّر" حيث مجالُ وجودها يقوم في الواقع كما يقوم في المتخَيَّل. إلّا أن هذه المقولة مرتبطة ارتباطاً حميميًّا بخاصيّة الشعريّة. وقد خلط بعضهم بين هذَيْن الأمرَيْن: وهكذا فقد كتب مَالَارْمِيه: "يَنبغِي أنْ يوجَدَ دوماً، في الشعْرِ لغزٌ مَا". كما قال: "إن البرناسِيِّين هم أنفسهم يتناولُون الشيءَ كاملاً ويكشفونَهُ: ولهذا فهم يفتقرون إلى السِّر»[1].

فلنُذكِّر بدءاً بالأشياء المعروفةِ جداً. إن الرواية البوليسيةَ روايةٌ مقلوبةٌ. إنها لا تنطلق من السبب إلى النتيجة، أو من الفاعل إلى الفِعْل، ولكنها تُعيد تفكيك

(1) «Réponses à des enquêtes», *Œuvres*, Pléiade, p.869.

السلسلة السببيّة من الجريمة إلى المجرم. ففي البداية توجد الضحيةُ وفي النهاية يوجدُ المتَّهَمُ. ليست الرواية البوليسيّةُ قصةَ سعيٍ إلى، ولكنها قصة تحقيقٍ [أو بحث]. إنها تتجه من الجهل إلى المعرفة، هي حكاية مفهوميّة diégèse noétique. إنها تنطلق من الياء إلى الألف كما يقول لِي كُونْكُورْ. طبيعةُ مسارِها هو المعرفة لا الفعلِ. وبطلها لا يفعل شيئاً ما عدا الحركات الضرورية لهدفه الوحيد الذي هو التَّعَرُّفُ[2]. إنَّهُ بطلٌ فكريٌّ إذن، وهو وحيد في جنسه في كل تاريخ الأدب.

ولكن ينبغي أن نشير إلى خللٍ في هذا التناظر؛ ففي رواية الأحداث تتقدم الحكاية. والفعل يُعقِّد الصراع أو يَحُلّه. في حين أن الرواية البوليسيّة لا تتطور والحكاية تظلُّ ساكنةً. فإذا كان المحقق يتقدم حقًّا نحو الحل، وإذا كان يقوم باكتشافاتٍ متتابعة، فإن ما يكتشفه يحتفظ به لنفسه. إن القارئ لا يَعرف إلّا في الصفحات الأخيرة، التي يقوم فيها مشهد الكشفِ حيث يحدث فجأةً الانفراج المفْهومِيُّ باكتشاف المتَّهَم وبخلاصة التحقيق الذي أدّى إليه. المحقق هو من حيث الجوهرُ كائنٌ مُقَنَّعٌ. وهو يمارس على امتداد كل الحكاية الصورة المسجلة في البلاغة تحت تسمية "الإضْمَار". من هذا القبيل دُوبَانْ بطل إدْغارْ أَلَنْ بُو: "هو يدخل الآن، يرفض أي نقاش بصدد الجريمة"، وكذلك الأمر بالنسبة إلى شِرْلُوكْ هُولْمِسْ Sherlock Holmes. وبالنسبة إلى الدكتور وَاطْسونْ Dr. Watson، الشخصيّة ـ السارد، فإن شِرْلُوكْ هو نفسه سرٌّ يحجم وَاطْسونْ عن أن يحكي له سكوته. "من حاجبه المقطب ونظرته الغائبة تكهّنتُ أنه يتأمل بشدة... إلّا أن هُولْمِسْ انغلق في تحفظ لا يقبل الاختراق إلى غاية نهاية السفر". النتيجة هي نفسها دائماً، وهي أن السِّرَّ يظلُّ متماثلاً على امتداد كل الحكاية، أو هو في أحسن الأحوال يزداد. وهذا هو أول تجلٍّ للتواتر على طول المحور الزمني. إن طقْسِيَّةَ التحقيق، في روايات أغاثَا كْرِيسْتِي، تبيِّن هذا، بطريقة تكون أحياناً ثقيلةً. فكل الشخصيات تُستنطق الواحدةُ تلو الأخرى من طرف هِرْكِيلْ بْوارُو، إلّا أن لا أحد يقدم أدنى فائدة. بل على العكس من ذلك، إذ يصبح السِّرُّ على طول

---

(2) «بدل أن يتبع السَّرد، في الرواية البوليسية، نظام الأحداث، يتبع نظام الاكتشاف». يراجع روُجِي كَايْلُوَا: *Puissances du Roman*, p.77.

الاستنطاق المتكرر، أشدَّ كثافةً. إن بْوارُو يتقدم، إلّا أن القارئ لا يتقدم. وهو الذي لا يكشف له الشرطي عن أسراره. وهذه قاعدة من قواعد هذا الجنس.

ومع ذلك، فإن هذا السِّرَّ المُمتدَّ هو الذي يُكسب الرواية فتنتها. فهو يقدِّم بشكل صريح بوصفه مشكلةً ينبغي حلها، ولغزاً ينبغي حلّه، وتحدّياً فكريًّا يقذف به المؤلف إلى القارئ. وبصفة عامة، فإن المؤلف يتعب كثيراً لأجل أن يجعل للمشكلة حلًّا حاذقاً. كل المعطيات متوفرة من حيث المبدأُ، ويكفي القارئَ شيءٌ من النباهةِ. الرواية البوليسية تستجيب في نظامها لقانون الاحتمال الروائي. إن الحل منطقي ولا وجود للاعتباطيّة في انفراجها النهائي. كان يكفي التفكيرُ في ذلك، إنها العبرة التي يستخلصها الشرطي المنتصر أمام السامعين المندهشين، إلّا أن هذا المجهود غيرُ مجدٍ. فلا أحدَ قد بحث حقاً. ويكفي، لأجل الاقتناع بذلك، توجيهُ الأسئلة إلى المستهلكين. لا يوجد أحد ـ أو لا أحد بالتقريب ـ حاول حقاً حلَّ المشكلة. ومَالْرُو يقول ذلك: "الأكيد أنه من الخطإ أن نرى في الحبكة وفي البحث عن المجرم، أمراً جوهرياً في الرواية البوليسية. إن حصر الحبكة في حدود ذاتها قد يجعل منها نمطاً من لعب الشطرنج، وهي، أي الحبكة عديمة الفنيّة. إن أهمّيتها تكمن في كونها الأداةَ الأشدَّ فعاليّة في ترجمة واقعة أخلاقيّة أو شعريّة في كل شدّتها"[3].

يقدم الانفراج برهاناً على ذلك. ففي اللغز الفكريِّ، يشبع الحل الانتظارَ ويقدم الانفراجَ بواسطة إشباع الرغبة. وفي السِّرِّ البوليسي تختفي المتعةُ بالانفراجِ. الوضوح النهائي يُبدِّد السِّرَّ وفي نفس الآنِ يُبدِّد فعاليّة الروايةِ. الغموض هو قانون هذا الجنس الأدبي ودعامتُهُ الشعريّة. وبدون شك فلا أحد يبحث عن ذلك بسبب هذا، إذ إن القارئ يعرف أن العثور على الحلِّ سيكون علامةً على فشل النصّ[4].

---

(3) مُقَدِّمة الترجمة الفرنسية لرواية وِلْيَامْ فُولْكْنِيرْ، *Sanctuaire*. ولنسجِّل على الهامش، ظهور كلمة «شِدَّة»، intensité عند مالْرُو.

(4) «لا يزعم القارئ أبداً حلَّ اللغز. إنه يبحث بدون شك، إلّا أنه يفعل ذلك وهو يحلم، إنه يتساءل، إلّا أنه يفعل ذلك على امتداد القراءة، بدون قوة وبالتفادي الحذر لكل طريقة في التأمل الذي قد يكسر الفتنة».

Boileau-Narcejac, *Le Roman policier*, p.144.

ففي **عشرة زنوج صغار** لأغاثَا كْرِيسْتِي اختفت الشخصيّة المركزية. لا وجود لمحقق، والجاني يكشف عن نفسه خلال اعترافٍ مكتوبٍ. ولكن ما أهمّية الجاني؟ إن السِّرَّ قد بلغ هناك حدَّه الخاصَّ: فكل الشخصيّات لقيت مصرعها، وحينئذٍ فلا يعود هناك وجود لمتهم ما، فمن يوجدون هم مجردُ ضحايا. ذلك الأمر يجعل هذا النصّ واحداً من الآثار النموذجية في هذا الجنس. إذ إن السِّر هو الذي يشكل النصّ، أما التحقيق فهو الذريعةُ.

ينبغي للتحليل إذن أن يدرس بِنْيَةَ السِّر لأجل تفسير طاقته الشعريّة. إلّا أن هذه البِنْيَةَ تظهر انطلاقاً من القوانين المشكِّلة لهذا الجنس الأدبي. يقترح فَانْدِينْ Van Dine عشرين قاعدة[5]. سأقتصر هنا على ذكر اثنتين منها:

1) ينبغي أن تكون إحدى الشخصيات جانيةً.

2) من الممكن أن تكون أيةُ واحدةٍ من الشخصيات جانيةً.

تُقصي القاعدة الأولى من مجال الجناية أي شخص غريب عن الحكاية. إنها تمنع اللجوء إلى جَانٍ خارجيٍّ غيرِ معروفٍ لدى القارئ، وغريبٍ عن سلسلة الفاعلين المكوِّنةِ لسجلٍّ "شخصيات" الرواية.

تقوم هذه القاعدة انطلاقاً من أداة ثابتة سأسميها "قانون العزْلِ". تكمن هذه الأداة في تحديد مجال الحكاية في مكان مقطوع عن العالم الخارجي. كَأنْ يكون ذلك المكان جزيرةً أو برجاً أو قطاراً حيث لا يتمكَّن، كما هو واضح، أن يَتسلَّلَ أي أحد ممن لا يُعتبر شخصيَّةً. وهكذا فإن فاعلي **عشرة زنوج صغار** معزولون بسببِ عاصفةٍ في جزيرة أثبتَ استكشافٌ مُعَمَّقٌ أنها غير مسكونةٍ. وبهذا فإن العالم المحيط يصبح لاغياً ويصبح المكان السَّردِيُّ المختار منتصباً في عالم مُطلقٍ مُنغلقٍ على نفسهِ.

تظلُّ القاعدة الثانية أساسيّةً، ونستطيع أن نُطلق عليها "قانون الرَّيْبَةِ". **كلُّ الشَّخصِيَّاتِ مُريبَةٌ**، وليس للتحقيق، على امتداده الحكائي، أية غاية إلّا إقامة

(5) تُنظر: دراسة بُوَالُو نَارْسُوجَاكْ، المذكورة.

الرِّيْبَةِ المطلقة مُظهرةً أن كل واحدة من الشخصيات تمثِّل الخصائص الثلاث التي تقوم عليها الرِّيْبَةُ الإجراميَّة. تعتبر اثنتان من هذه الخصائص موجبتَيْن وإحداهما سالبة.

الشخصيات =	س1	س2	س3
1 متحركة	+	+	+
2 المناسبة	+	+	+
3 حجَّة الغياب	–	–	–

لكل الشخصيَّات حافزٌ كافٍ لاقتراف جريمة القتل، ولكل واحدة منها الإمكانية المادية لاقتراف الجريمة، وليس لأية واحدة منها حجَّة الغياب [أي الغياب عن مكان الجريمة حال وقوعها]. ومن جديد نقع هنا على التواتر، إلّا أنه هذه المرة، تواتر على مستوى المكانية. والمحقق أو الراوي هو وحده الذي يمكن أن ينفلت من أسْرِ الشُّبْهةِ الكُلِّيَّةِ. ومع ذلك فإن لأَغاثَا كْرِيسْتِي الفضلَ في كونها قد استنفدت، حسب عبارة كْلُودْ بْرُومُونْ C. Bremond، "الإمكانياتِ السَّرديةَ" في **اغتيال رُوجِي أَكْرُويْدْ** و **في الساعة الخامسة وخمسة وعشرين**، وذلك يجعل هاتَيْن الشخصيَّتَيْن اللتَيْن تبدوان فوق كل شبهةٍ، مُتَّهَمَتَيْنْ.

وبهذا تقوم عمليّة تماثل مزدوجة

أ) بين المسنَد إليه والمسنِد: ليست الشخصيّة في عالم الرواية البوليسية شيئاً آخر غيرُ الرِّيْبَةِ. إنها مريبةٌ في كل لحظة، بما تفعله وبما تقوله، بل وبما لا تفعله أو لا تقوله. مريبةٌ هي ابتسامة الدكتور الطيِّب، مريبٌ هو اهتمام صديق العمر، مريبٌ هو لطف الخادم. ذلك أن كل هذا قابلٌ للتأويل. إنها قاعدة هذا الجنس الأدبي. فلا يكفُّ أي شيء مما تقوله أو تفعله الشخصيّة عن أن يكون ملتبساً.

ب) وبين المسنَدين إليهِ: فمهما كانت الاختلافات بينهم، سواء كان اختلافاً في الطبع أم في السن أم في الجنس فهم يتساوون في فئة وحيدة. إذ إنهم يتقاسمون الشُّبْهَةَ. إن نفس الرِّيْبَةِ تحوم فوقهم، ونفس السؤال يطاردهم. وذلك لأن هذا يمثِّل القاعدة الثانية لهذا الجنس الأدبي. إن أبعدهم عن الشبهة في

الظاهر هو الجاني في غالب الأحيان. وبهذا فعن طريق قلب جدليٍّ، فإن الرِّيْبَةَ تكون أكبر في ذلك الذي يبدو بعيداً عنها. ومن الشخصيات تمتد الرِّيْبَةُ إلى الأشياء. إن صريف الباب مريبٌ، كما أن أنين الدّرجة مريبٌ. مريبةٌ هي النافذة المغلقة، ومريبةٌ هي الخزانة المغلقة بالمفتاح. يكفي في الفيلم البوليسي أن تتوقفَ الكاميرا لحظةً في الشيء الأقل دلالة لكي يكون موضعَ ريبةٍ[6]. وهكذا فبامتداد المكان الروائي على مجموع الأشياء والكائنات يتوحد توحداً مطلقاً [أو كُلِّيًّا]. إن عالم الرواية البوليسية لهو بدون شك ما تسميه نَاتَالِي سَارُوتْ Nathalie Sarraute، في مجالات أخرى، "عَالَمَ الرِّيْبَةِ".

ومع الانفراج تتلاشى المتعةُ، إذ بفضل الانفراج تتصدع البِنْيَةُ المطلقة وتظهر البِنْيَةُ المتعارضة. فإذا كان $س_1$ متهماً فإن $س_2$. . . $س_ن$ هما بريئان. إن الاختزال الحاصلَ بفضل المسند إليه والذي كان السِّر قد أضاعه، يحصل من جديد. ويعود من جديد النَّفْيُ. إذْ تقابل اتهامَ إحدى الشخصيات براءةُ شخصيّات أخرى. وبهذا يختفي السِّر وبهذا نفسه تحصل الحيادية. إن الاتهام يتمُّ تحييده بفضل البراءة. والأكيد أنه يمكن أن يكون كل المشبوهِين مُتَّهمِينَ. هذا ما يحصل في **المجرم يسكن في 21** لـ س. أ. سْتِيمَانْ S.A. Steeman. إلّا أن هذا غير مهم. الانفراج يفسح المجال للعالم المحيط. فالمُتهمون لا يصبحون وحيدين. ويظهر مع العالم الخارجي الأبرياء. ويعارض الآن المُتهمِينَ المُنعزِلين في العالم الروائيِّ غيرُ المُتهَمينَ. ومع الانفراج، الذي ظنّت الرواية البوليسية وجوب إدخاله باعتباره نفياً للسِّر الذي يُكَوِّنهُا، تتدخل في نفس النصّ، في شكل مسار حكائي، الصيغتان اللتان أدرجنا فيهما العالمَيْن المتناقضَيْن، عالمَ الشعرِ وعالمَ النثرِ. إننا ننتقل، إذا كان م = مُتهم وم′ = غير متهم

من ع = م

إلى ع = م + م′

(6) هذه قاعدة الخطاب التي يصوغها رُولانْ بَارْتْ بقوله: «ما هو مستحيل في نظام الخطاب هو بالتحديد قابل للتسجيل». «مدخل إلى التحليل البنيوي للحكايات» في: *Communications*, 8, 1966.

ومن مبدإ التماثل إلى مبدإ التناقض.

إن الرواية البوليسية هي إضمار شاسع. ولكن، إضمار ماذا؟ فما دمنا قد تمكنَّا من اعتبار الحكي عبارةً عن جملةٍ ممتدةٍ، فإنه من الممكن إسقاط النصّ على الجملة. الرواية البوليسية تتحول إلى جملة بدون مسنَد إليه. أما المسند فإنه معروف. إنه: قَتَلَ. أما المسند إليه فغير معروف. الوظيفة المرجعية تعاني حينئذٍ من فقر ما، ويمكن للرواية البوليسية، شأنها شأن القصيدة، أن تُعتبر كلاماً مسندياً predicatif خالصاً. واذا عمدنا إلى نفس الإسقاط على الحكاية الحديثة النمطية، أي الحكاية القائمة على التشويق، فإننا نستطيع حينئذٍ أن نعارض بينهما، حسب هاتَيْن الصيغتَيْن: إذا كان س يرمز إلى المجهول

1) الحكاية البوليسية = س + م [م = مسند]

2) الحكاية المشوقة = م. ل. + س [م. ل. = مسنَد إليه]

ففي إحدى الصيغتَيْن ينعدم المسنَد إليه، وفي الأخرى ينعدم المسند. الحالة الأولى هي حالة السِّر. وهكذا فمع غياب المسنَد إليه يغيب التعارض، وفي نفس الآن تغيب عمليّة تَحْيِيدِ المسند.

يقودنا هذا إلى مشكلة المحتوى. إن البِنْيَةَ المُطلقة تؤَمِّن وِجْدَانِيّة النصّ. ينبغي بعد هذا تحديد الوحدة الوِجْدَانِيّة، التابعةُ للمسند. نستطيع، انطلاقاً من المسند "قَتَلَ" أن نصنّفه ضمن مقولة "شَرّ". وبدون شك فإن الشخصيّات هي مجردُ "مشبوهاتٍ". إلّا أن الفارق بين "المُتَّهَم" و"المَشبوهِ" هو مجرد فارق مَفهومِيّ. ومن زاوية وِجْدَانِيّة فإن المَشبوه مثقلٌ بتهديدٍ خفيٍّ؛ فعنه يصدُرُ الرعبُ. وهو يندرج ضمن مقولة "شَرّ". "إن الخوفَ، كما نعرف، هو محرك التحقيق... وبعبارةٍ أخرى، فإن التهديد هو الأساسي، هو الدعامة الوحيدة للرواية البوليسية. ينبغي للتهديد أن يكون معيشاً من لدن القارئ، والقارئ لا يمكن أن يعيشه إلّا إذا كان [أي التهديد] يتمكّن من الخيال، وإلّا إذا لم يُنْظَرْ إليه منذ الوهلة الأولى كمشكلة ينبغي حلها، بل كحالة درامية ينبغي التغلب عليها"[7]. كل هذا حق. إلّا أن هناك تحفظاً. الخوف ليس "معيشاً"، ولكنه إحساس في المُخَيَّلِ. القارئ

(7) ÃBoileau-Narcejac, *Ouvrage cité*, p.89.

يشعر بالخوف إلّا أنه لا يلوذ بالفرار. وذلك لأن الرعب ليس رعبه هو. إنه صفةُ العالَمِ. الرواية، أو الشريط البوليسي، تصف عالمَ الرعبِ حيث الكينونة في العالَم هي كينونة ـ في ـ خطر.

السِّر هو مقولة عامة. وبِنْيَتُه تقبل النقل إلى محتويات متنوعة. يشكل البحث عن الكنْزِ موضوعَ كثير من الروايات التي يمكن لعددها أن يكبر إذا أعطينا "الكنز" معنىً رمزيًا. وهكذا فإن بحث كُرَالْ هو بهذا المعنى، بحث عن الكنز. ولكن فلنحتفظ بمعناه الحرفي وحسبُ. إن الوحدة الوِجْدَانِيّة هي هنا عكس المعنى الأول. الكنزُ وعدٌ ومحاولةٌ؛ مُعْلَمٌ بعلامة موجبة على مستوى "قِيمَة". إلّا أن البِنْيَةَ تظلُّ هي نفسها. السِّر يتضمّن هنا المكانَ. إن مسألة تحديد الهوية تظلُّ مطروحةً، إلّا أنها لا تنصَبُّ هذه المرة على الشخصيّة ولكنها تنصبُّ على المكان. أين هو الكنز؟ الجواب هو : في كل مكان. فلكونه خفِيًّا يمكن أن يوجد في كل مكان. وهذا يعني أن كل منطقة من المكان تحتوي الْوَعْدَ. إن المجال يوجد، مرّةً أخرَى، مطلقاً. لا يعود الخوف هو الذي يغمُرُ المكانَ الروائيَّ، وإنما الأمل هو الذي يغمُرُه. وبنفس الطريقة فإن الانْفِرَاجَ يُبطل الْمُتْعَةَ. فبمجرد ما يتمُّ العثورُ عن الكنز فإن هذا يُقَسِّمُ المكان إلى قسمَيْن متعارضَيْن، القسمَ الذي يوجد فيه الكنز والقسمَ الذي لا يوجد فيه. وفي نفس الآن فإن المكان الروائي يفقد شِدَّتَه ويعود إلى النثريةِ.

* * *

بإمكاننا الآن أن نبلغ إلى الأشياء نفسها، إذ إن السِّر ليس مقولة أدبية خالصةً، إنه مقولة "دنيوية" أيضاً، نعثر عليها في النصّوص كما نعثر عليها في الحياة أيضاً؛ إنها تشكل، على وجه الخصوص، الخاصيّة الجوهريّةَ لِما نسمّيه "الخَارِق" .

يوجد نمطان من الأسرار: أحدهما ذاتي، والآخر موضوعي: الأول، لا يحيل على الأشياء، وإنما يحيل على معرفتنا بهذه الأشياء، أو على عدم معرفتنا بها. ففي الرواية البوليسية ينتُجُ السِّرُّ عن الجهل الذي نعاني منه إزاء هُوِيَّةِ الجاني. إلّا أن الجريمة في حدِّ ذاتها لا تتوفر على أية سِرِّيَّة. وعلى العكس من ذلك فإن الشبح في حدِّ ذاته سِرِّي، لكونه ينفلت بطبيعته من القوانين الطبيعيّة. إن الخارق

لا يقبل التفسير، ولذلك فهو غير متوقع. فمن أين نستخلص خصائصه البنيوية؟ ولماذا كان شبح ما شعريًّا؟ إن الجواب موجود بشكل مثير عند سِيمُونْ دُو بُوفْوَارْ Simone de Beauvoir ضمن ملاحظة عرضيّة في **المَدْعُوّ**: "وما أجده شعريًّا هو أنه ليس مغروساً في الأرض، إنه يوجد في نفس الآن في مكان آخرَ". إنه حدسٌ حادٌّ بالعلاقة الحميميّة الموجودة بين الشعريّة poéticité والمكانيّة. إن أي شيء يحتل، باعتباره كذلك في لحظة مُعيَّنة، موضعاً وحيداً في المجال المكاني؛ فإذا كان موجوداً هنا فلا يمكن أن يوجد هناك. الشبح يتحرر من هذه الضرورة، ليس لأنه يتصف بخاصيّة الحضور الكُليّ، إنما هو يستطيع أن يوجد في أي لحظة في أي مكان. ولهذا فإنه يوجد فِينُومِينُولُوجِيًّا في كل الأماكن. إنه يحتل احتماليًّا كل المكان كما يحتل كل الزمن. إن الحضور الشَّبَحِيَّ يغمر المكان الكُليّ. وهكذا يصبح العالم كله شَبَحِيًّا، وفي نفس الآن مصدراً للخوف. الخوف ينقلب من جديد هنا إلى خاصيّة للعالَم. إن مجموع الكائنات فوق الطبيعيّة تتقاسم [مع الشبح] نفس الخاصيّة. ليس الشَّبحُ والطَّيفُ والجِنّيةُ والعِفريتُ أشياءَ ـ في ـ العالَم، وإنما هي، إذا أمكن القول، أشياءُ ـ عَوالِمُ. وهذه البِنْيَةُ مشتركة مع كل كيان شعري وهي التي تُحدِّد بنيويًّا الشعريّة poéticité.

يتشكل السِّر، بفضل طاقته "الانْتشَارِيَّةِ"، والتي هي بذلك مطلقة، في مقولة شعريّة. ولذلك فإن الوحدة الوِجْدَانِيّة التي يثيرها تكتسب مظهراً "مناخيًّا" atmosphérique. إن السِّر يُدرَك دوماً باعتباره مناخَ ـ السِّر، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الوحدة الوِجْدَانِيّة المثارة. لا تَحْشُرُ الروايةُ البوليسيةُ، وشريطُ الرعب والروايةُ أو الشريط العجائبيُّ، القارئَ في خطر مُحدَّد ومُعيَّن مكانيًّا، وإنما تَحشره في الخوف المشعور به بوصفه مناخاً، أي بوصفه نَوْعاً من الخاصيّة المنتشرة على مساحة العالم.

إلّا أن هذه الطاقةَ الانتشاريةَ لا يملكها السِّر وحده. توجد في الطبيعة "أشياء" وكائنات ومواقف وأحداث تملك هي الأخرى تلك الطاقة الانتشارية، سواء أكان ذلك على سبيل الإفتراض أم أنها تملك ذلك في ذاتها. من الضروري التأكيد أن لا شيءَ هو شعري أو نثري في حدِّ ذاته، وإنما يكون شعريًّا في علاقته ببِنْيَةِ الحقل التي يبعثها الشيءُ. يمكن القول أيضاً: إن كياناً ما لا يكون شعريًّا أو نثريًّا إلّا في

حدود سعيه، بفضل خصائصه الموضوعيّة، إلى أن يفرض ـ أو يُيَسِّر على أقل تقدير ـ هذه البِنْيَةَ الفِينُومِينُولُجِيّة أو تلك. وتبعاً لذلك فقبل دراسة هذه البِنْيات من الضروري أن نُشِيرَ إلى بعض القواعد التي تتحكم في الظاهريّة phénoménalité.

* * *

لقد صاغ القاعدة الأساسيّة للإدراك علماءُ النفسِ، أصحابُ نظريّة الغِشْطَلْتْ، وذلك تحت تسمية "قاعدةُ الصورةِ/ الأرضيّةُ". تُسمّى أشكالاً (gestalten) "الوحداتُ العضويةُ المفردةُ والمنحصرةُ في مجال مكان وزمن الإدراك والتمثيل"[8]. إن القاعدة تعرب إذن عن كون كل واحدةٍ من الوحدات لا يمكنها أن تظهر إلّا كصور على أرضيّة ما". لا يتمتع أي شيء محسوس بوجوده إلّا في علاقته مع أرضيّةٍ مَا. وهذه العبارةُ لا تنطبق على الأشياء المرئية وحسبُ وإنما تنطبق أيضاً على كل صنف من الأشياء والوقائع المحسوسة؛ فالصوت يبرز على أرضيّة تتشكل من أصوات أخرى أو صَخَبٍ أو على أرضيّةٍ من الصمتِ، شأن ذلك شأن شيءٍ ما يبرز على أرضيّةٍ مُضيئة أو مُعْتِمَة. إن الأرضيّة شأنها شأن الشيء، يمكن أن تتشكل بمنبهات معقدة ومتنافرة؛ إنني أشاهد شخصاً على أرضيّة تتشكل موضوعيًا في جدار، والأثاث واللوحات، إلخ. إلّا أن هناك دوماً فارقاً ذاتياً ملحوظاً بين الشيء والأرضيّة"[9].

تثبت التجربة الأكثر شيوعاً كُلِّيَّةَ مثل هذه البِنْيَةِ. ولهذا فإننا لا نستطيع أن ندرك شيئاً ما بوصفه متحركاً إلّا على أرضيّة الثبات. فمن بين قطارَيْن لا يبدو أحدهما متحركاً في عين المسافر إلّا إذا كان الآخرُ يبدو ثابتاً.

إلّا أنه بمجرد ما نفكر في هذا نُصابُ بِالدهشة إزاء التشابه بين هذه البِنْيَةِ في صورة/ أرضيّة والبِنْيَةِ التعارضيّة. فما يميّز الأرضيّة هو أنها ليست الصورة. إنها تتقاسم معها خاصيّةً مشتركةً. إن ضجيجاً ما لا يمكن أن يظهر إلّا على أرضيّةٍ سمعيّةٍ، كما أن اللون لا يظهر إلّا على أرضيّة بصريّة. إلّا أنه داخل هذا المجال، تتعارض الصورة والأرضيّة بوصفهما طرفَيْن متعارضَيْن داخل نفس البدلِ. كل واحد منهما هو ما لا يَكُونُه الآخرُ؛ وهما معاً يتشكلان بوصفهما

(8) P. Guillaume, *Psychologie de la forme*, p.21.

(9) Id. *Ibid.* p.58-59.

كيانَيْن متعالقَيْن ومتعارضَيْن. إن لطخةً حمراءَ لا تُدرك بوصفها كذلك إلّا إذا كانت تتميّز على أرضيّة تتصف في الآن ذاته باعتبارها ملوّنةً وباعتبارها غيرَ حمراءَ. بالإمكان إذن، أن نقبل، دون أن نتعسف، بوجود تشاكل isomorphisme بين الإدراك والكلام، أو على الأقل بين نمط مُعَيَّن من الإدراك ونمط مُعَيَّن من الكلام. وهذا ليس أمراً مدهشاً إذا سلَّمنا بأن للكلام وظيفةً أوليّةً هي التعبير عن التجربة المدركة.

ومن هنا فبالإمكان التساؤلُ عما إذا لم تكن متابعةُ هذا التقابل ممكنةً. لقد قبل تحليلنا بوجود نمطَيْن أو قطبَيْن من الكلام مُتصفَيْن بالتتابع بهيمنة التعارضيّة والبِنْيَةِ الإطلاقيّة. ألّا نستطيع أن نقبل أيضاً بوجود نمطَيْن أو قطبَيْن من الإدراك موصوفَيْن بنفس الطريقة؟ تقدم نظريّة الغِشْطَلْتْ عن هذا السؤال جواباً موجباً.

إن انتظام المجال الإدراكي إلى صورة/ وأرضيّة لا يستجيب في الحقيقة لقاعدة كل أو لاشيء. إنه يتوفر على درجات. الصورة يمكن أن تكون مختلفة عن الأرضيّة إن قليلاً أو كثيراً. وفي الحدودِ القصوَى فإن الاختلاف يمكن أن يتلاشى ويمكن للمجال أن يتشكل في كُلِّيَّةٍ منسجمةٍ. هذه الظاهرة نادرة جداً في التجربة الطبيعيّة، إلّا أنه بالإمكان تجريبها في المختبر .

"ففي تجارب و. مِيتْزْجِيرْ W. Metzger، توضع الذوات قدّام شاشة كبيرة بيضاءَ مُضاءةٍ بضوءٍ خافتٍ يصدر عن كَاشفٍ projecteur ويملأ كل المجال البصري. ففي هذه الشروط لا تعود الشاشة مرئية بوصفها مساحة مُحدَّدة مكانيًّا في أرضيّة محددة. يبدو اللون أنه يملأ كل المكان. وإذا ازدادت شِدَّةُ الإضاءة فإن هذا اللون يبدو في البدء أشدَّ كثافةً ولكن هذه الكثافة لاتكون في درجة قصوى كما أن المسافة لا تكون في البدء مضبوطة؛ وأخيراً فحينما ترتفع شِدَّة الضوء، فإن انطباع المساحة يغدو مضبوطاً وتغدو في الآن نفسه المسافة مضبوطة. هذا التطور في الإدراك يخضع لتمييز أولي للنسيج السطحي لورقة الشاشة التي أصبح نسيجها محسوساً. وهكذا إذن، فإن إدراك **الشيء** يحصل فقط حينما توجد **الاختلافات** في الشِّدَّة بين الحوافز الصادرة عن أماكن متعددة للمجال"[10].

(10) *Ibid* p.58.

إن تجربةً مثل هذه تكشف عن الترابط الموجود بين مفهومَيّ "الشيء" و"الاختلافات". الشيء يتشكل فِينُومِينُولُوجِيًا انطلاقاً من اختلافَيْن؛ أحدهما مع الذات والآخر مع العالَم. وهذه الاختلافات هي نفسها مترابطة. ففي اللحظة التي تكون فيها الصورة متعارضة مع الأرضيّة تنبثق المسافة أي البُعد الثالث. إن الشيء ينفصل عن الذات فقط في حدود تميُّزه عن العالَم. تقوم البِنْيَةُ الثلاثيّة للمجال الإدراكي على نفي مزدوج. فالشيء ليس هو الذات وليس هو العالَم. إلّا أن هذه البِنْيَةَ تتحقق فقط في شروطٍ مُعيَّنة ويمكن أن تخِفَّ أو أن تختفِي في شروط أخرى. وحينئذٍ يخفت التميز بين الشيء والعالَم، ويختفي، في نفس الآن، الفرق بين الموضوع والذات. "إلّا أن الإدراك الأول، الذي سنسمّيه اسْتِثَارِيًّا [أو باعثاً]، بدل أن يكون مُعيّناً في جزءٍ جِدّ محصورٍ من المجال، وتبعاً لذلك، بدل أن ينتظم مع شيء مُحدَّدٍ يبدو أنه ينتسب إليه، والذي يشكل لونه أو صوته؛ أقول: إن هذا الإدراك يشمل كل المجال، وإذا كان هذا ضوءاً ملوّناً تبدو فيه كل الأشياء مغمورةً على حدٍّ سواء، أو صوتاً متصلاً يبدو أنه يملأ كل الحيّز المسموع، الذات تشعر هنا بانطباع كونها هي نفسها مُشْرَبَةً بالصفة الحسيّة؛ لم تعد هذه تبدو كيفيّةَ وجودِ شيءٍ خارجيٍّ ولكنها تغدو حالةً للذات نفسها. هذه الطريقة في الانتظام هي التي يريد وِرْنِرْ تخصيصها بتسمية **الإحساس** Empfindung، وذلك بالتعارض مع كيفيّة الانتظام الموضوعيّة المعتادة"[11]. وهكذا فإن الخاصيّة الحسيّة ليست مربوطةً هي بنفسها إلى منطقة مُحدَّدة من المكان. إنها تستطيع أن تملأه كُلِّيَّةً وحينئذٍ تشمل الذاتَ نفسها لكي تصبح في الحدِّ الأقصى واحدةً من حالاته. أي إنها لاتعود خاصيّةً حياديّةً؛ إنها تصبح بالأحرى موضع إحساس لا موضع معرفة، ويتحول الإحساس sensation إلى كيفيّة للشعور sentir. وتشهد على هذا، اللغة الفرنسية وذلك حينما تقول sentir une odeur [إحساس رائحة]؛ فالرائحة هي في نفس الآن خاصيّة الأشياء وحالة الذات. إنها لا تعود حياديّةً حقاً. وتبعاً لذلك فإن موضعها غير مُتعيِّن وتسعى إلى الانْتِشَارِ من تلقاء نفسها، حول الشيء الذي تنبثق منه لكي تغمر كُلِّيَّةَ المجالِ الشَّمّي. إلّا أنه إذا أمكن لهذه الحوافز البصريّة والشمّيّة أن تنتظم تنظيماً سهلاً في

(11) *Ibid.* p.194.

الصورة/ الأرضيّة وتقبل في الآن نفسه الظهور باعتبارها خصائصَ شيءٍ مُحدّدٍ، فإنها تستطيع، كما رأينا، الانفلات من هذه البِنْيَةِ وأن تكتسب حينئذٍ نبرةً عاطفيّةً خاصةً لكل واحد منها. هناك علاقة أصليّةٌ بين الإطلاقيّة والعاطفيّة. وهذا هو ما أثبته على الأقل عَالِمَا نفس مدرسة لايْبْزِيغْ (كْرُوجِرْ وفُولْكِلْتْ Krüger, Volkelt) اللذان يَرَيَانِ أن " . . . الشكل الأوَّلِيّ لكُلِّيَّةٍ ما، هي إحساس؛ وبالمقابل، فإن كل إحساسٍ هو الشكل البدائي لإدراك شيء مُركَّبٍ. وبهذا المعنى نستطيع أن نجعل من الإحساس معرفة"[12].

هذه خلاصة تتفق مع نتائج تحليلنا، مع تدقيق هام هو أن الكُلِّيَّة الحقيقيّة ليست مُسْتَثارَةً من قِبل التجانس الداخلي للصورة وحسب، وإنما يستثيرها أيضاً تجانس المجال. إن صورة منسجمة ليست كُلِّيَّةً إذا كانت تتعارض مع الأرضيّة إنها لا تكون كذلك إلّا إذا كانت تمتزج معها. هناك إذن بِنيتان للمجال: إحداهما، إطلاقيّة، وغير تمييزيّة، وهي التي ترتبط ظاهريًّا بالمعرفة العاطفيّة؛ في حين أن الأخرى، مختلفة ومعارضة، تشكل طرفاً يرتبط بالمعرفة المفهوميّة. فإذا كان لهذا التحديد أساس فإن التحليل يمكنه، انطلاقاً منه، الإحاطة بالظاهرة ـ الخفيّة رغم أن الرومانسية قد تعرّفت عليها ـ التي تشكل شعريّةَ العالَمِ.

يوجد في هذا العالَم موضوعٌ شعريٌّ، وهو ثابت موضوعاتي للشعر في كل الأزمان وكل الثقافات. وهذا الموضوع يتمثَّل في القمر، أو بعبارةٍ أدقِّ، الحيّز المُضيء من القمر. إذ إن قمر النهار ليس شعريًّا. القمر لا يكون شعريًّا إلّا في الليل، حينما يسكب ضوءَهُ الناعمَ والغريبَ، حينئذٍ يصبح:

شبحُ كوننا، وَاهِبُ الدهشةِ،
الغريبُ بينَ الناسِ (هُولدرلِينْ Hölderlin)

نستطيع أن نستخلص أن شعريّة القمر تنبثق من سمةٍ خاصةٍ في ضوئهِ. فبسبب شِدَّته الخافتة يبثُّ نورَه المنتشرَ. إن الفارق بين الصورة/ والأرضيّة يتلاشى وينزع كل شيءٍ إلى الغرق في المكان المحيط. تملك كل صورة، في حدِّ ذاتها، محيطاً ينتسب إليها، وهي ترسم بهذا حدًّا منيعاً بين ما هي وما لَيْسَتْهُ. إن حدود

(12) *Ibid.* p.192.

أي شيء، الأشجار، والمنازل إلخ. تُمحى بفضل ضوء القمر، وكأن الأشياء تتمدد في بعضها البعض. إن شِدَّة الضوء بالغة الخفوت وهي تتوزع بشكل مُطَّرد جداً بحيث تسمح ببروز اختلافات بين السطوح التي تعكسها. ما تسمّيه الجِشْطَالْتْ "الشكلَ الضعيفَ" يتناسب مع الاختلافات المختزلة [أي الضعيفة]، وفي ضوء القمر يبدو كل شيء بوصفه شكلاً ضعيفاً، ينزع باعتباره كذلك إلى الامتزاج بالمكان الذي يحيط به. المجال يصبح مطلقاً ولهذا يكتسب الوِجْدَانِيّة. حينئذٍ يظهر "Mondscheinstimmung" أو النَّبْرةُ العاطفيّةُ للحيِّز المضيء من القمر كما يعبّر عن ذلك فِرْلِينْ :

إن الضوءَ الهادئَ لقمرٍ حزينٍ وَجَمِيلٍ
الذي يجعلُ العصافيرَ تحلمُ في الأشجارِ
وانبثاقُ المياهِ تشهقُ انتشاءً
والانبثاقاتُ الكبرَى للمياهِ الرشيقةِ بينَ المرمرِ.

يمكن لكل أنواع التداعيات الأسطورِيّة والخرافيّة أن تدعم هذه الظاهرة. إلّا أن ذلك مجرد عامل ثانوي. ربما زعزع رواد الفضاء الأميركيين شعريّة القمر. ولكنهم لم يهدموا هذه الشعريّةَ، إذ إن طاقة القمر الشعريّة تصدر عن شروط إدراكيّةٍ نستطيع، لهذا السبب، أن نسمّيها موضوعيّة، وبالتالي قابلة للتعميم. فإذا كان الليل منبعاً لا ينضب للشعر، فذلك يعود إلى نفس السبب البِنْيَوِي. فكل شيء يبدو في الليل باعتباره نوعاً من الأشباح ينتسب إلى ما يحيط به بنفس القَدْر الذي يتميَّز عنه. صحيح أن شيئاً ما يمكنه أن يكون مُضاءاً جداً على أرضيّة ليليّة، وحينئذٍ يصبح مستحيلاً ادعاءُ، كما هو الأمر في حال القمر المُضيءِ، خفوتِ اختلافِ الشِّدَّةِ الموجودةِ بين الصورة والأرضيّةِ. ومع ذلك، فإن الشعريّة تظلُّ قائمةً. إن الآثار المُضاءة تتلقى من الليل الذي يحيط بها بما يشبه زِيادَةَ الشِّدَّةِ. وحينئذٍ فإن الشيء يبرز باعتباره صورةً على أرضيّة **العَدَمِ** وليس على أرضيّة العالَم. كل شيء يُدرَك في ضوء النهار على أرضيّة الأشياء الأخرى. وفي الليل فإن الشيء يبرز على أرضيّة من الضباب الذي يتعارض مع الضوء ولكن لا يتعارض مع الشيء نفسه. إن الشيء يظلُّ بفضل الملامح التي تكوّنه، متحرراً من أي تعارض مُحَيِّدٍ. لا يعود هذا الشيء منحصراً داخل حدوده وإنما يمتدّ إلى ما حولها ويبدو أنه يغمر المجالَ الكُلِّيّ. لا يتعارض الليلُ مع الشيءِ ولا يحصره

أيضاً، [أي الليل لا يحصر الشيء] وإنما على العكس من ذلك، ينصاع لاختراقه. [أي الليل يخترق الشيء] الشيء ينصهر في الليل وينبثق في الظلام وكأنه يوجد وحيداً في العالَم. إنه يبدو، حسب عبارة جميلة لسَارْتْر، "بِوصْفِهِ شَيْئاً عِمْلاقاً فِي عَالَمٍ مُقْفِرٍ"(13).

تحيط البِنْيَةُ الإطلاقيّة، حسب نفس المبدإ، بما تمكن تسميته "فعل المشهد". فإذا كان كل مشهد حالة للروح، حسب عبارة أمْيِيلْ Amiel، أي إذا كان يكتسب الوِجْدَانِيّة لكونه مشهداً، فإن هذا يعود إلى كونه كُلِّيَّةً منسجمةً. كل مجموع من الأشياء المرئي من بعيد هو مشهد، والمسافة هي التي تخلق الانسجام. إن ضعف الاختلافات المُضيئة والملوَّنة يخفف التعارض بين الصورة/ والأرضيّة ولهذا فإنه لا يكون منظراً إلّا الإطارُ البصريُّ الذي تتلاشى فيه هذه البِنْيَةُ. ولأجل الإحاطة بذلك تكفي إعادة خلقها بالتشديد على واحدٍ من الأشياء التي تُكَوِّنُ الإطارَ. إن الشيءَ يتحول إلى صورة والباقي يشكل الأرضيّة. ومع ذلك، فما هو التشديد؟ يقول مِيرْلُو ـ بُونْتِي: "فيما يعود الى الشيء فهو فصل المنطقة المُعيَّنة عن باقي المجال، أي إنه كسر الحياة الكُلِّيَّة للمشهد. وفيما يعود إلى الذات فهي استبدال الرؤية الشاملة، حيث تطل نظرتنا على كل المشهد وتستسلم لكي تغرق فيه، بالملاحظة، أي برؤية محصورة تتحكم فيها الذات بمحض إرادتها"(14). وهكذا، فإن التشديد على شيءٍ ما هو فسح المجال لميلاد البِنْيَةِ التعارضيّة في المجال الإدراكي وفي نفس الوقت فسخ "المشهديّة" ومعها فسخ الوِجْدَانِيّة.

وبصفة عامة يمكن أن نستحضر كشرط مُسعف على الشعريّة poéticité كل "فِعْلِ الْحَجْبِ"، كل ما يفكّك الأشكال ويخفّف الألوان ويغمر الاختلافات. شأن هذا شأن الضباب الذي رفعه بُودْلِيرْ إلى "مكان ووسَط بوْحٍ روحِيٍّ حَقٍّ"(15). إن حدس الشعراء الرومانسيين خاصةً، قد كشف منذ زمن بعيد، عن الطاقة الشعريّة لهذه الخاصيّة البنيويّة التي يمكن وصفها بأنها "مُبهمة"

(13) معروف هو التقدير الشعري القويّ للَّيل الذي قوّته الرومانسية الألمانية. ينظر على وجه الخصوص "أناشيد للَّيْل" لـ نُوبالِيسْ.

(14) *Phénoménologie de la perception*, p.261.

(15) J. P. Richard, *Poésie et profondeur*, p.109.

و"غامضة" و"باهتة" إلخ. ومن الناحية البنيويّة، فإن ما هو باهِتٌ يُساوِي مَا هُوَ مُعْتِمٌ. يُحدَّدُ بهذه الطريقة كلُّ شكل غير واضح، لا تُرَى حدوده جيّداً، وما هو "مُلتبس" بالمعنى الحرفي أي ما يُميَّز بصعوبة عن غيره، وهكذا نلقى من جديد الشِّدَّةَ الفِينُومِينُولُوجِيَّةَ لِما هو واضحٌ ولِما هو مختلفٌ، لما هو غامض ومُلتبس. إن نموذجَنَا [النظري] يتطابق في هذا مع الدرس الجوهري **للفن الشعري** لفِرْلِينْ. الشاعر يصرّح بأنه يفضل الوزن المفرد لأنه:

أكثر غموضاً وأَطْوعُ في الهَواءِ

ويُفضِّل على اللَّون الصارخِ في تميُّزِهِ اللُّوَيْنَاتِ الَّتِي تَنْزَعُ بسبَبِ ذلكَ إلى مَحْوِ التَّعارُضاتِ اللَّوْنِيَّةِ

لأننَا نُفضِّل الُّلوَيْن أكثَرَ
وليْسَ اللونَ، ولَكنَّ الُّلوَيْن!
آه! إن الُّلوَيْن هو وحْدَهُ الذِي يَرْبِط
الحُلمَ بِالحُلُم والشَّبَّابةَ بِالصُّور

نستطيع الآن أن نرى بوضوح موضع التأصُّل الحقيقيَّ لشعريّة الأشياء. يتعلَّق الأمر ببِنْيَةٍ ظاهريّةٍ خالصةٍ، ويمكن القول: إن شيئاً ما هو شعري بالقَدْر الذي يسمح في وجوده بنمط مُعيَّن من الظهور. هذا ما يحصل مع البحر. فهو ليس شعريًّا بوصفه كتلةً من الماءِ المالحِ. إن فهمه بهذه الصفة هو إدراكه باعتباره نوعاً من جنس ما، أي باعتباره جزءاً مَن كُلٍّ. الشعريّة [أي شعريّة البحر] تصدر عن شروط ظهوره حيث يتجلّى كصورة بدون أرضيّة أو باعتباره وحدةً صورةً _ أرضيّةً، وهذا يرادف ما سلف. إن ما يُمَيِّز البحر هو أنه "غير محدود" وهو المفهوم الذي سبق أن صادفه التحليل اللساني. إن فعل "انعدام الحدود"، لا يصدر في كل الاحوال، عن فعل لغوي، وإنما يصدر عن الشيء نفسه بالقَدْر الذي يقَدِّمُ إلينا بدون حدود. ليسَ للبحرِ حدودٌ. إنه يبتعد حتى الأفق ويختلط فوق ذلك مع السماءِ. وبالمعنى الإتيمُولُوجِي فهو Immense [أيْ غيرُ مَقيسٍ] وفِينُومِينُولُوجيًّا فهو لانهائي وباعتبار

البحرُ، البحرُ دوماً مُبتَدِئٌ! (فَالِيرِي)

يفقد مع حدّه، الشرط الأدنى للانتظام في صورة/ أرضيّة. وباعتباره لانِهَائيَّةً

مُدرَكةً كلانهاية، يكشف وِجْدَانِيّته الخاصة ويتحول إلى ما يسمّيه فَالِيرِي (**سَكينَةُ الآلِهَةِ**).

يمكن لخاصيّة الشعريّة الظاهريّة الخالصة أن توضح بهذه الأمثلة حيث الموضوع يكتسبها أو يفقدها وذلك بحسب موقع المُلاحِظ. إن غابةً ما هي شعريّة بالنظر إليها من الداخل. حينئذٍ، وحينئذٍ فقط، تَهجرُ حدودها وتنْبَثقُ ككُلِّيَّةٍ شاملةٍ في الأبعاد الثلاثة. وبالنسبة للذي يراها من الداخل لا تعود الغابة شيئاً ـ في ـ العالَم، وإنما تشكل عالماً، تقوم بوصفها عَالمَ ـ الغَابةِ. وبهذا نفسه تكشف عن جوهرها الشعريِّ المتغيِّرِ أيضاً بحسب الظروف. إنها "رُعْبٌ" بالنسبة إلى مَالَارْمِيه و"أُبَّهَةٌ" بالنسبة إلى هِيغو.

يتلاحم في مفهوم "الحَدّ" ما هو لغوي وما هو كوني. إن مفهوم الحَدّ هو حجر الزاوية بالنسبة للنموذج [النظريّة] المقترح هنا. هو نثريٌّ، في الكلمات أو في الأشياء، كل معطى ذو حدٍّ خاص مقتضياً بهذا شيئاً يوجد بعيداً عنه حيث يقوم النفي. الشعري هو غير المحدود. وباعتباره كذلك فإنه يغْمُر المكانَ ويُقصِي كل نَفْيٍ خارجَ مجال ظهوره: الغابة والبحر والسماء والصحراء وكل الأشياء التي تنفلت، بفضل بِنْيَتها الكُلِّيَّة، من الاختلاف المُحَيِّد، أي من النثرية.

سيحاول الآن تحليلنا أن يقوم بغارة على مجال لم يتناوله إلى الآن. الأكيد أن تحليلنا يُقْدم على ذلك وهو يحذو حذو الشاعر الذي يقول:

مثلَمَا إطارٌ جَميلٌ يضيفُ إلى الرَّسْمِ
ولوْ كانَ هذا مِن صْنعِ ريشةٍ مدَّعِيَّة
ما لست أدري أيَّ غريبٍ وأي فاتِنٍ
حين يُعزل منَ الطَّبيعَة الشَّاسِعة

هذا النصّ لبُودْلِيرْ جدير بأن نقف عنده. إنه يقول جوهرَ ما سيكرّره هذا التحليل لاحقاً. إن "**لست أدري أيَّ غريبٍ وأي فاتِنٍ**" لهو الوصف الدقيق للتأثير الشعري. فمن أين ينبعث؟ إنه لا يصدر عن اللوحة نفسها، رغم جمالها الداخلي، وإنما يصدر عن الإطار بفضل عمليّة بنيويّة سمّاها التحليل سابقاً "العزل". إنها نفس الكلمة التي يستعملها بُودْلِيرْ. الإطار يؤثّر شعريًّا "بعزل"

رسم "الطبيعة الشاسعة" : الطبيعة هنا، هي العالم الشامل أي الأرضيّة التي لا تتوفر، كما نعرف، على حدّ. إنها تمتدّ تحت الصورة وتنبسط بعيداً عن الحدود الفيزيائيّة للعالَم البصري. وعلى هذه الأرضيّة يتميّز الرسم بوصفه صورةً وحينئذٍ يصبح شيئاً واحداً وحسبُ في العالَم. ومهما كان جماله الخاص، فإنه يظلُّ منغلقاً داخل ذاته، ولذلك يتمّ نفيه شعريًا داخل الكل الذي يشمله. هنا يتدخل الإطار بتكسير الترابط الظاهري للصورة والأرضيّة. إن اللوحة تتحول بدورها وهي معزولة عن العالم، إلى عَالم. هنا يجد أصوله ذلك "لست أدري أيَّ غريبٍ"، وتلك "الغرابة"[16] التي رأى فيها البعض الخاصيّة المكوِّنة لملامح الشعريّة. وفي الواقع فإن الغرابةَ هي مجردُ طريقة للتعيين السالب للبِنْيَةِ الإطْلَاقِيَّةِ التي تظلُّ فيها هي نفسها وتتميَّز بواسطة فكّ روابطها بالعالم.

وهذه هي مناسبةُ فضح خلط قديم وراهن بين عمليّتَيْن مختلفتَيْن. لقد شاع خلط الشَّعْرَنَةِ والأَمْثَلَةِ idéalisation. وبهذا فإن شَعْرنَ شيئاً ما معناه تَنْقِيَتُهُ ونفي عيوبه وملء ثغراته وإبراز مزاياه. والواقع أن لا شيء من هذا يحصل. فالشيء يمكن أن يكون كاملاً في جنسه باعتبار كل أنواع القيم، بما في ذلك القيم الجمالية، ويظلُّ مع ذلك نثريًا، إذا ظلَّ وسط أشياءَ أخرى بوصفه منطقةً في كل المكان أو جزءاً من العالم، واتخذ له مكاناً لكي يتشكل في شيءٍ ـ عالَم. هنا يكمن الفرق بين الجميل والشعري. إن الشيء لا يكون جميلاً إذا ظلَّ شيئاً، وهو لا يُشَعْرَنُ إلّا بغزو العالَم كُلِّيَّةً. ومن وجهة نظر شعريّة، فإن الشيءَ هو كلٌّ أو هو عدمٌ.

* * *

فلنتابع هذه الجولة الخاطفة حول العالَم الشعري. هناك فئة أخرى من الأشياء التي تتمكن من اكتساب سمة الشعريّة انطلاقاً من بِنْيَةٍ فِينُومِينُولُوجِيَّةٍ يمتزج فيها ما هو مدرك وما هو خيالي، وليس بالانطلاق من الشروط الإدراكية بحصر المعنى. إن الأول هو ذلك الموضوع الذي تَغَنَّى بسماته الشعريّة شعراءُ ما قبل الرومانسية وهو موضوع الخَرَائِب. إنه لمن غير المجدي أن نذكر هنا نصوصاً

(16) ما يسميه الشَّكْلانِيُّون *ostranénie*.

شهيرةً. قد تكون سلفيّة الرومانسيين هي الدافع إلى التشديد على هذا الموضوع. إلّا أن الخرائب قد ظلَّت تحتفظ بقوة شعريّة يصعب نكرانها. فما هو أصلها؟

للأنقاض جمال داخلي "...الزمن لا يعنف الموضوع؛ إنه على العكس من ذلك: فالضرورة الخارجيّة، التي يسمح لها بأن تكون فاعلة، تؤدي إلى بروز الضرورة الداخلية في الشيء ومَحاوره وقِممه ونِسبه؛ إن الشيء الجمالي يُحْتَفَظُ به في الخرائب لأنه يَبْلَى حسب معاييره الخاصة، وبدون أن يتشوّه"[17]. وهذا صحيح بالنسبة لكثير من الحالات. فإذا كانت الخرائب قد احتفظت بجمالها، أي بوجهها وأسلوبها، وإذا كانت حصون العصور الوسطى ما تزال تبرز في أحجارها الخشونة والوحشية، فإن اللحظة الثانية للصورة تنجز "التوافق" بين ما هو الشيء وما يوحي إليه الشيء؛ إذ يوافق وسطيّة médiévalité ماضيه المُستوحى المظهرُ الوسيطُ médiéval لشكله الحاضر. إلّا أن الجمال ليس شرطاً ضرورياً ولا كافياً للسمة الشعريّة. إذا كانت بعض الأحجار المتهالكة والمتآكلة تحمل علامة الزمن وكانت بقية عصر غابر ومجيد فإنها تحتفظ بسحره. وعلى العكس من ذلك، فإن صرحاً جميلاً وكاملاً ومُرمّماً الترميم الكامل يكتسب بالتحديد الجمال، ولكنه لا يحتفظ بطاقة الانفعال. وذلك أن هذه الطاقة تنبعث من الرابطة المادية والفيزيائيّة للحجر بماضيه الخاص. إنها الطاقة الشعريّة للكناية! العاشق يعرف هذا جيداً، فبالنسبة إليه يظلُّ أيُّ شيءٍ، ولو كان تافهاً، مثيراً بفضل العلاقة الجسدية التي يقيمها مع تلك التي يعود إليها.

فإذا كانت الخرائب شعريّة، فذلك يعود إلى سبب بنيوي بالإمكان وصفه في صورة تناقض مَا. فالحاضر يتعارض مع الماضي، كما يتعارض ما هو كائنٌ مع ما ليس كائناً. إنها توجد في الحاضر، إلّا أن الماضي يسكنها ويحاصرها. إنها شيء متناقض ذو بِنْيَةٍ متشاكلة مع العبارة اللغوية المُسمّاة استعارة مُفارقةً oxymore. الخراب استعارة مفارقة مصنوعة من الحجر. إنها حاضرٌ ـ ماضٍ، مزيج من الراهن والسالف. والأفكار الميتافيزيقية التي توحي بها، الزمن والموت إلخ؛ والتي ينسب اليها دِيدْرُو Diderot سحرها، لهما مجرد أمرَيْن إضافيَيْن. ليس ضرورياً لأجل إدراك شعريّة الخرائب، التوفر على أفكار عظيمة. إنه يكفي لأجل

(17) M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 1, p.218.

ذلك الاستسلام للانغمار بهذا الحضور الغريب للغياب ولوِجْدَانِيّته الحنينيّة[18].

الخرائب في علاقتها بالزمن هي السفينة في علاقتها بالمكان. إنهما شيئان مختلفان اختلافاً جذريًّا، إلّا أن نفس البِنْيَةِ تجمعهما؛ فالسفينة هي هنا ـ هناك، كما الخراب هو الحاضر ـ الماضي. السفينة التي أشاهد هي هنا. تسترخي وديعةً في مياه الميناء الساكنة. وفي نفس الآن فهي توجد في مكان آخر. إنها تتخطى التعارضات المكانية، كما يتخطى الخراب التعارضات الزمنية. "الفتنة اللانهائيّة والسِّريّة التي نجدها خلال تأمل سفينة ما" (بُودْلِيرْ)، تجد أصولها كُلِّيَّةً في هذه البِنْيَةِ المزدوجة والمتناقضة التي تتخطى بسببها السفينة شرطها كشيءٍ مثل الأشياء الأخرى وبين الأشياء الأخرى لكي تتشكل عالماً منعزلاً يسكنه هو وحده.

كل الأشياء التي تمتلك مثل هذه الثنائيّة تجد لها طريقاً إلى المملكة الخاصة بالشعر. سواءٌ تعلَّق الأمر بالزجاج البُودْلِيرِي أم تعلَّق بمرآة مَالَارْمِيه. إن الزجاج يقدم للبصر ما يمتنع عنه عند اللمس. إنه شفّاف بالنسبة للعينين وثَخِنٌ بالنسبة لليد. أما بالنسبة إلى المرآة فهي تُظهِر وتُخْفِي في الآن نفسه. هناك بالنسبة إلى هذه الفئة من الأشياء، الخرائب والسفينة والزجاج والمرآة، نوع من عجائبيّة الواقع ومن السحر الطبيعي الذي تفلت به من حتمية الوجود ـ في ـ العالَم لأجل إقامة عالمها الخاص حيث تكمن الشعريّة.

لقد وصلت الآن ساعة الجواب عن اعتراض لم أضعه في الوقت المناسب لأنني احتفظت بإشكاليّته إلى هذه اللحظة حيث يتوفر التحليل على أسلحة لأجل الجواب. فإذا كان الشعر، حقًّا، وبالانسجام مع نموذجنا النظري، إطلاقاً بِنَفْيِ النَّفْيِ، فكيف نفسر شعريّة الاستعارة المفارقة، اللغوية أو الشيئيّة، حيث البِنْيَةُ التعارضيّةُ المنفيّةُ في الخارج تظلُّ قائمة في الداخل؟ إن عبارات من قبيل **الضَّوءُ الْمُعْتِمُ** (كُورْنِيْ) و**أحِبُّكَ وأكْرَهُكَ** (كَاتُولْ Catulle) لا تتوفر، كما سبق أن ذكرنا، على نقيض. إلّا أنها تتوفر على نقيضٍ هي في ذاتها. وهكذا فإذا كانت تحذف النفي في المستوى البدليِّ فإنها تَسْتَعِيدُهُ في المستوى المُرَكَّبِي. إن اللحظة الثانية

(18) ينبغي، أكثر من هذا أن تحقق أيضاً انفصالها المكاني. من الصعوبة الاستسلام لخرائب كلُونِي المُشاهَدة من شارع سَانْ مِيشِيلْ.

في الصورة التي هي تماثلٌ في العبارات الشعريّة هي هنا على العكس من ذلك تعارضٌ. وبنفس الطريقة فإن الخراب يصبح مُطلقاً لتناقضه الداخلي. إنه لا يترك شيئاً خارجَه وبهذا فهو يصنع عالَماً، إلّا أنه عالَم مسكون بالتناقض بين الحاضر والماضي اللذين هما معاً الخراب.

نستطيع أن نقترح الجواب الآتي: إن تعارضاً بدليًّا يفترض ملمحاً مشتركاً، أي مقولة يكون فيها الملمحان المتعارضان بالعلاقة معها في علاقة أنواعية [أي علاقة نوعَيْن بجنسهما]. إن هذه المقولة هي، في حالة الخراب، الزمن، أي المستقبل. الزمن عابر؛ هذا هو جوهره. والشاعر يقول:

الزَّمَن عابِرٌ مثل هذِهِ المِياهِ الجَارِيَة

الزَّمَن سَائِـر. . . (أبُولِينِيرْ)

وحينئذٍ فليس الماضي الخَرِب إلّا حاضراً ماضياً، قد استطاع باعتباره كذلك أن يوجد بدون اختلاف مع الحاضر. إنه "المضَيُّ" باعتباره رمزاً لِما يمضي. والحنين الشعري ليس أسفاً على ما كان ولكنه تمزُّق الوجود أمام ما يعنيه له الشرط التأسيسي لوجوده الإنساني الخاص. إن الخرائب هي الزمن وقد أصبح وِجْدَانِيًّا.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى الجملة **أحِبُّكَ وأكْرَهُكَ** تحقق "تلاقي المتعارضَيْن" الذي ينبغي له، بهذه الصفة، أن ينتفي باعتباره لا ـ جملة. إلّا أن الملمحَيْن المتعارضَيْن الحبَّ والكراهيةَ هما معا نوعان من مقولة يُسمّيها رُوبِيرْ بْلانْشِي "الوِجْدَانَ" "pathie" بالتعارض مع "اللّاوِجْدَانِ" "apathie" أو عدم الاكتراث[19]. إنه [أي الوِجْدَان] يعني الهوى، بمعناه الأصيل أي الحساسية القصوى إزاء كل ما يمسّ الكائن المحبوب، بالتعارض مع عدم الإحساس لِلاحُبّ. إن الهوى، مفهوماً بهذه الطريقة، يَنْتَفِي في عدم الاكتراث. ومن خلال الاستعارة المفارقة فهي تُدرَك بدون مُعارضٍ، ومن هنا تُدرَك في شِدَّتها الوِجْدَانِيّة.

(19) R. Blanché, *Structures intellectuelles*, p.104.

نفس الشيء يمكن قوله عن "الضوء المُعتِم". فتلاقي المتعارضَيْن يكسر الحدود إلّا أنه يحتفظ بالمقولة. وفي هذه الحالة فإن النور هو الذي يتسامى عن التعارض بين المُضيء والمُعتم. **الضوءُ المعتمُ الذي يسْقطُ منَ النُّجومِ**، لهو نُورِيَّةٌ منتشرة عبر المرئي، نُورِيَّةٌ لا تميّز المساحات التي تصطدم بها بوصفها صوراً واضحة على أرضيّة مُعْتِمَةٍ، وإنما تغمرها أيضاً في نوع من الجو المُضيء[20]. ولدعم مثل هذا التأويل نستطيع أن نستحضر هذه الصورة المُستعمِلة "العَتَمَةُ المُضِيئَةُ" التي تشير، كما تقول المعاجم، إلى "مزيج" من الظلالِ و الضوءِ أو "انصِهارِهِمَا". وفي العَتْمَةِ المُضِيئَةِ عند فَانْسِي Vinci أو رَامْبْرَانْتْ Rembrandt أو في السينما التعبيريّة، يبدو الضوء أكثرَ ممّا يبدي الأشياءَ، يبدو كما هو في نفسه خالصاً ووِجْدَانِيًّا.

* * *

لقد اقتصر التحليل إلى الآن على الموضوع. سيعود الآن إلى الذاتيّة. والواقع أن ما كان يُسمّيه التحليل "الموضوعَ" لم يكن بالنسبة إليه شيئاً في ذاته وإنما كان شيئاً لذاته، وبهذا المعنى فإنه لم يبتعد أبداً عن الذاتيّة. ومع ذلك فالأكيد أن البِنْيَةَ الظاهريّةَ قد كانت، في كل الأمثلة الموصوفةِ إلى الآن، مشروطةً بالشيء ذاته. والواضح أن لانهائيّة البحرِ هي ظاهرة محضة. فالبحر ليس في الواقع لا نهائيًّا. ولكن ليس أقلَّ صواباً، أن هذه الخاصيّة مُحدّدة بدورها بالشَّساعةِ الموضوعيّةِ للبحر. وحين نقدم الآن تحليلاً للحُلُم والذاكرة باعتبارهما لحظتَيْنِ جوهريّتَيْن للذاتيّة، فإن التحليل يعود، بدون شك، نحو الذات المحضة، وإنه لمن قبيل المغامرة السعي في هذا المجال الشاسع والمعقد. إلّا أنه يكفي أن نكتب هاتَيْن الكلمتَيْن: "الذاكرة" و"الحُلُم" لأجل المعرفة أن الأمر يتعلّق، في الصفحات الموالية، بمجرّد محاولةٍ خجولةٍ لِسَبْرِ أغوار هُوّتَيْن سحيقتَيْن.

التماثل بين الحُلُم والشعر هو، مرّةً أخرى، من اكتشاف الرومانسية. "الحلُمُ هو مجردُ شعرٍ غيرِ إرادِيٍّ" حسب عبارة فُونْ جَاكُوبْ Von Jakov. نصادف نفس

---

(20) يمكنُ أن نُشيرَ، كَمثالٍ على النَّقلِ التَّصويريِّ إلى لوحةِ ماكْرِيتْ *L'Empire des lumières* التِي تُمَثِّلُ اللَّيْلَ في واضحَةِ النهارِ، إلى أنها تُحَققُ المعادلَ الدَّقيقَ التَّشْكيليَّ للمُفارقَةِ الاسْتعاريةِ المطْروحَةِ هنَا.

الجملة، سبع سنوات بعده، عند جَانْ-بُولْ. ينبغي أن نتساءل عن الأساس الذي يعتمد عليه هذا التقريب. إن الجواب، الخاطئَ بقَدْر ما هو مباشرٌ، هو أن الأمر يتعلَّق بمشابهة في المحتوى. الحُلُم والشعر قد يتقاسمان الخياليّة، باعتبار هذه تحرُّراً من الواقع. يمكن أن تعتمد المقاربة بينهما على المظهر الغريب، بل يمكن أن تعتمد بالأحرى على المظهر العجَائِبِيِّ لِما يصفان أو يحكيان. ففي البدلِ التقليدي الذي يعارض بين الخيال وبين الواقع، نجد الخيال هو الذي يوحِّد الحُلُم والشعر. ولأجل الاقتناع بنقيض هذا، يكفي أن نلاحظ أن القصيدة الشعريّة تتخلّى بسهولة بالغة عن الخيالي وإنها بسبب هذا وكما لاحظ ذلك رَامُوزْ Ramuz، لا تبدع وذلك بخلاف ما يحدث في الرواية[21]. إن الإبداعيّة الشعريّة، وهذا أمرٌ نكرّره، تقوم في العبارة وليس في المُعبَّر عنه. في حين أن الحُلُم، أي الحكاية التي تقدّمها الذات الصاحية انطلاقاً منه هو في غالب الأحيان غير معقول ومتنافرٌ في نفس الآن. أقول في الغالب ولا أقول دائماً. هناك من الأحلام ما تحكي أحداثاً مُحتملةً احتمالاً كُلّيًا. وهذا الأمر يعترف به فْرُويْدْ الذي يصنّف الأحلام إلى ثلاثةِ أصناف: الأول، هو الأحلام الواضحة والمعقولة التي تبدو وكأنها مأخوذة مباشرةً من الحياة الواعية. هذه الأحلام تتحقق بكثرة. إنها مختصرة، وقلما أثارت اهتمامنا إذ إنها لا تتوفر على شيء مدهشٍ كما لا تتوفر على شيء يثير الخيال"[22]. "ومع ذلك، يضيف فْرُويْدْ، فإننا لا نتردد في أن نتعرف فيها إلى خصائص الحُلُم؛ ولا نخلط أبداً بينها وبين إنتاجات حال الصحو"[23].

واللافت للانتباه أن فْرُويْدْ لا يطرح في هذا النصّ السؤال بصدد معرفة الأساس الذي نعتمد عليه لأجل "التعرف إلى خصائص الحُلُم"، في ما هو في نفس الآن "واضح ومعقول". وهذا الأمر حاصل لأن فْرُويْدْ اهتمّ بمحتوى الحُلُم أكثر من اهتمامه ببِنْيَتِه. ليس للحُلُم أهمّيةٌ من وجهة نظر التحليلِ النفسي، إلّا لأنه دال؛ يحيل على مدلولٍ خفيٍّ يضطلع التحليل بمهمّة الكشف عنه. والحال أن الأحلام المنتمية إلى الفئة الثالثة، التي "هي متفككة وغامضة وغير معقولة" هي

(21) Cf. M. Raymond, *La Crise du roman*, p.208.

(22) *Le Rêve et son interprétation*, p.28.

(23) *Ibid.* Id.

وحدها التي تتمتّع بقيمة رمزية. أما الفئتان الأوليان فلا تعبّران إلّا عن رغبات واعية. مثال ذلك: هذه الفتاة التي تقنن وجباتها الغذائية تحلم بأنها تأكل التوت الإفرنجي. ولكن كيف نستطيع في هذه الحالة، أن نعرف أن الأمر يتعلّق بحُلُمٍ في تلك الأحوال؟

إن الجواب المقترح هو التالي: الفارق بين الحُلُم واليقظة هو فارق في بِنْيَةِ الحقل الظاهري phénoménal؛ ففي الحُلُم يتعطّل تنظيم الحقل إلى صورة/ أرضيّة، وبهذا الاعتبار يشبه الحُلُم الشعر. إن الوعي الحُلُمي شأنه شأن الوعي الشعري هو وعيٌ مطلقٌ.

إنه لفي غاية الصعوبة تأمل الحُلُم في شكله المتميِّز. فما يحتفظ به الوعي الصاحي هو المحتوى الحدثي. ولكن "إعادة مشاهدة" الحُلُم نفسه تُعتبر أمراً صعباً. وبدون شك، فإن هذا هو السبب الذي يقف وراء قلّة الدراسات حول هذا الموضوع. ومع ذلك، هناك ممرٌ غير مباشر للاقتراب منه، وذلك بتوجيه نظرنا نحو شكل للوعي قريب من الحُلُمِيَّة، إلّا أنه يظل منتسباً إلى الوعي الصَّاحِي. يتعلَّق الأمر "بحُلُم اليقظة" الذي نتوفر بصدده على ملاحظات قيّمة جداً لغَاسْتُونْ بَاشْلارْ(24). صحيح أنه هو أيضاً يهتمّ بالمحتوى أكثرَ مما يهتمّ بالشكل، إلّا أنه يقدم، خلال التحليل، إشارات هامّةً حول النقطة التي نهتمّ بها هنا.

الحقل الظَّاهِري حقل مبَنْيَنٌ بَنْيَنَةً عاديّةً حسب تعارض مزدوج وثنائي بين الأنا واللاأنا، وضمن اللاأنا هناك الشيء والعالم. الذات والشيء والعالَم تشكل الأقطاب الثلاثة لحقل الوعي. ففي الوعي الحالم تصير هذه البِنْيَةُ ضعيفةً، وتصبح في نهاية المطاف متلاشيةً. "إن وجود الحالِم هو، كما يقول بَاشْلارْ، وجودٌ منتشرٌ. إلّا أن هذا الوجود المنتشر هو بالمقابل وجود انْتِشَارٍ ما. إنه ينفلت من حصر الْهُنَا والآن. إن وجود الحالِم يغمر ما يمسّه، وينتشر في العالَم ... الإنسان الحالِم [أحلام اليقظة] وهو يَحُلُّ حقًّا بكل حجم مكانه يكون في كل

(24) *Poétique de la rêverie,*

إنه لممّا يحمل دلالة التأكيد أن باشلار، قد انتقل لأجل تمييز منهجه من كلمة التحليل النفسي في التحليل النفسي للنار إلى كلمة شعريّة في شعريّة المكان، وفي شعريّة أحلام اليقظة.

الجهات من عالَمه، في داخل لا خارج له. وليس بعيداً عن الصواب حينما يُقال إن الحالِم ينغمر في حُلُمه. فالعالَم لم يعد يواجهه. والأنا لا يواجه العالَم. ففي الحُلُم لا يوجد اللا أنا. في الحُلُم لا تعود لـ **لا** وظيفة: كل شيء يغدو قبولاً"[25]. في هذه الفقرة يتمّ الإلحاح على اختفاء التعارض بين الذات والموضوع. إلّا أننا نعرف سلفاً أن التعارضَيْن متعالقان. فالشيءُ لا ينفصل عن الأنا إلّا بقَدْر ما ينفصل عن العالَم، والعكسُ صحيحٌ. إن عالَم الحالِم هو عالَمٌ بدون حدود وبدون اختلافات، عالَمٌ حيث "لا يعود لـ **لا** وظيفة ". وبالتالي، فإن الفارق بين الوعي الحالِم والوعي العادي ليس فارقاً في المحتوى، وإنما هو فارق في الشكل. يمكن تحديد الوعي الحالِم بنَفْي النَّفْي وبالتماثل التام مع نفسه شأنه في ذلك شأن الكلام الشعري. ويؤكّد هذا أيضاً ملاحظةٌ مفارِقَةٌ يمتزج فيها الحُلُم والتذكرُ. "إن الأدراج المُتّجهة إلى القبو **تُهْبَطُ** دوماً. وهبوطها هو ما نحتفظ به في الذكرى. وهبوطها هو ما يميّز حُلُميَّتها... وأدراج العُلِّيَّةِ وهي أكثر ارتفاعاً، وأشدُّ خشونةً، **تُصْعَدُ** دوماً. إن لها علامة الصعود نحو العزلة الأشدّ سكينةً. وحينما أعود إلى عُلَيّاتِ العهود الغابرة فإنني لا أعود إلى الهبوط أبداً"[26].

ما أُحبّ أن أطلق عليه "مفارقة الدرج" هو شيء نموذجي. إنه يطرح ويحلّ مأزق الذات والآخر. ليست أدراج الحُلُم هي في ذاتها، مختلفةً عن أدراج الواقع. ليست أكبر كما أنها ليست أصغر، ليست أجملَ كما أنها ليست أقبحَ. إنها هي نفسها ومع ذلك فإنها مختلفة. وذلك لأنها تتسامى على نفيها الخاص. إن أدراجاً تُهْبَطُ فقط ولا تُصْعَدُ تفضح العقل. إنها تفرّ من مفهومها الخاص. مفهوم الأدراج، إذا جاز القول، يُصْعَدُ ويُهْبَطُ. إن ما هو خاص بالمفهوم هو جمعه مظهرَيْن متعارضَيْن في نفس الآن. ففي مفهوم "الخيل" يندرج المذكر والمؤنث والكبير والصغير. إلّا أن المفهوم يصطدم مع يقين المعِيشِ. الأكيد أن أدراج القَبْوِ في ذاتها ولذاتها هابطة. والصعود في هذه الأدراج هو خرقٌ لوجودها الحمِيمِي، وإنكار لجوهرها الوِجْدَانِيّ. وبدون شك، فإن واقع الشيء هو واقع مفهومه. الأدرَاجُ الوَاقِعيَّة تُصعَد وتُهبَط إلّا أن للحُلُم عقلاً يجهله الواقع. إن كل واحد من

---

(25) *Ouvrage cité*, p.144.

(26) *Poétique de l'espace*, p.41.

الدَرَجَيْن يستطيع وهو متحرّر من التناقض أن يحرّر وِجْدَانِيّته الخاصة. إن أدراج القَبْوِ تهبط نحو الخوف وأدراج العِلِّيّة تصعد نحو السعادة.

من المثير أن نجد عند فْرُويْدْ نفس الملاحظة بصدد الحُلُم بمعناه المحصور. يقول فْرُويْدْ: "ما هو مدهش إلى أقصى حدٍّ هو الطريقة التي يتصرف فيها الحُلُم إزاء مقولات التعارض والتناقض. إن هذا الأخير يظلُّ، وبكل بساطة، مُحتَقَراً، إذ يبدو الـ لا غيرَ موجود بالنسبة إلى الحُلُم"[27]. ويقول أيضاً: "يبدو أن لا يظلُّ مجهولاً في الحُلُم"[28]. وذلك لأن الوعي الحُلُمي يبدو بوصفه الدرجةَ القصوى لعمليّة الإطلاق؛ ففي الحُلُم تختفي المتعارضة صورةً وأرضيّةً اختفاءً كُلِّيّاً؛ فكل شيء يغدو فيه صورةً ليس للحُلُم مستوىً ثانٍ، ليس له خارج. المشهدُ موضوعُ الحُلُم يحتلُّ، إذا استعملنا عبارة بَاشْلارْ، "كلَّ حجمِ مكانِه". ففي الكابوس يصبح كل شيء كابوساً؛ فالتهديد لا يعود قائماً في مكان ما. إنه ينبثق من كل الأماكن. ويحصل نفس الشيء مع الزمن. فالحُلُم لا يعرف لا الأمل ولا الأسف ولا قبل ولا بعد. إنه يوجد كله في الحضور. ليس له بُعْدُ الغيابِ الذي بموجبه يستطيع أن يكون مختلفاً عمّا هو. ولاعتباره كذلك فإن الحُلُمَ شعرٌ خالص. لكل شعر غاية وحيدة هي الإنتاج بواسطة الفن، لهذا الأثر البنيوي المتميِّز الذي تمكن تسميته "أثر الحُلُم"، حيث كل كائن وكل شيءٍ يُحوَّلان، وهما متحرِّران من نفيهما، إلى هُويتهما الوِجْدَانِيّة الخاصة.

نلاحظ في الذاكرة نفس النمط من البَنْيَنَةِ ـ أو من هدم البَنْيَنَةِ ـ للمجال. وذلك على الأقل في نمط التذكر الذي يُسمّيه بْرُوسْتْ "لا إراديًّا"، حيث الذكرى ليست مُستحضرةً مُثبتةً ومُحلّلةً، ولكنها تنبثق عفوية وهي تجرّ معها هذه العاطفة المتميِّزة التي أطلق عليها علم النفس "الذاكرة العاطفيّة" والتي يطعن في وجودها. والمشكلة، في الحقيقة، هي معرفة ما إذا كانت "السعادة" التي يثيرها مذاق الحلوى هي عاطفة مُتذكَّرة وهي باعتبارها كذلك، تُعتبر أمراً غير واقعي، أو هي شأن كل عاطفة، ليست معيشة في الحاضر. لقد تبنّينا في وصفنا للوِجْدَانِيّ فرضيّة تقترب من التأويل الأول. هناك إحساسات غير مَعِيشَةٍ وعواطف خيالية بالإمكان

(27) *La science des rêves*, p.274.

(28) *Le rêve et son interprétation*, p.65.

أن تنتسب بهذه الصفة إلى الماضي والانبثاق في شكل ذكريات عاطفيّة. ومع ذلك فالمشكل في هذه المرحلة من التحليل، لا يكمن هنا. قليلةٌ هي أهمّية معرفة ما إذا كانت الوحدة الوِجْدَانِيّة الخاصة بالذكرى هي إحساس قديم أم أنها إحساس راهن. إن المسألة المميِّزة الوحيدة هي مسألة التمييز بين نمطَيْن من الذكريات، مختلفَيْن بحسب بِنياتهما، وبالترابط معها، بحسب المظهر الوِجْدَانِيّ المحايد.

إن صورة كُومْبْرَايْ Combray، التي تعود لكي تتسلط على بْرُوسْتْ كل ليلةٍ وصفها هذا باعتبارها "نوعاً من النسيج المُضيء المنعزل عن كل ما يحيط به، متجلّياً هو وحدَه في العتمة"[29]. ومن جديد، فإن التحليل يصادف في طريقه كلمةً مفتاحاً هي "منعزل" التي تشير إلى انفصال الشيء عن العالَم، وانفصال الصورة عن الأرضيّة. وبطريقة مرتبطة بهذا الملمح البنيوي يبرز ما يسميه بْرُوسْتْ "الانطباع" حيث نقع فيه بشكل واضح على ما سُمّي هنا الوحدةَ الوِجْدَانِيّةَ. "إن الانطباع وحدة، ومهما كانت ضعيفةً مادتُه ومهما كان يَنِدُّ عن الإدراكِ أثرُهُ فإنه معيار للصدق، وبسبب هذا فإنه هو وحده الجدير بأن تتمكن منه الذاكرة"[30]. يربط بْرُوسْتْ بشكل مباشر الانطباع بالشعر: "إن الشاعر الذي كاد ينسى كل شيء عن الوقائع التي يتذكّرها يحتفظ بانطباع فَالِتٍ". وهكذا يميِّز بصراحة في الذكرى، هذَيْن النمطَيْن من مواضيع الوعي وهما المفهوم والوجدان noème et pathème. إن المفهوم هو "الأحداث" والوجدان هو "الانطباع". الذاكرة الإرادية تحتفظ بالأحداث، والذاكرة غير الإرادية تحتفظ بالانطباع. ويقدم فْرَانْزْ هِلِينْزْ Franz Hellens نفس الملاحظة بالضبط: "ذاكرتي ضعيفة، أنسى بسرعة المحيط والملمح؛ ولا أحتفظ إلّا بالتنغيم mélodie. أتذكّر بشكل سيِّئ الشيء إلّا أنني لا أستطيع أن أنسى مناخ هذا الشيء الذي هو رَنِينَ الأشياء والكائنات". ويفسر بَاشْلارْ هذا بقوله: "إن هِلِينْزْ يتذكر كما يتذكّر الشاعر". صحيح أن الشاعر يدرك ويترجم إلى كلمات "رَنِينَ" الأشياء والكائنات. إن غموض وإبهام الأشياء الموصوفة ليس إجراءً للكتابة، وإنما إخلاص للتمثيل الحقيقي للعالَم الذي يكوِّنه عنه الوعي الذي يتذكّر أو يحلُم. نستطيع أن نسأل ما تمثّل بالضبط الذكرى حسب

(29) *A la recherche du temps perdu*, Pléiade, I, p.43.

(30) *Ibid*, Pléiade, III, p.880.

بْرُوسْتْ. هل هي الفكرة الأفْلَاطُونِيَّة؟ من الممكن شريطة أن ننتزع عن "فكرة" كل قرابة مع المفهوم. إن الألفاظ التي يشير بها جَانْ بْيِيرْ رِيتْشَارْد J.P. Richard[31] إلى المواضيع البْرُوسْتِيَّة، المنفسح والمشمس والمزهر إلخ. لا علاقة لها بالمفاهيم. إن التذكّر البْرُوسْتِي يكشف عن جوهر عاطفي.

يتوفر كل واحد منّا، وفي أية لحظة، على تجربة. أتخيّل تلك المرأةَ التي عرفتها جيّداً في زمان آخر. أقول "أتخيل" ولا أقول "أفكر". لقد تلفّظ شخصٌ ما باسمها، وهناك توجد، قائمة في ذاكرتي. إلّا أنني لا أراها جيداً، كما لو أنني أشاهدها في صورة شاحبة حيث القسمات غير واضحة وتكاد تتلاشى. إنها هناك، أمامي. فشكلها لا يبرز على أية أرضيّة، إلّا أن تكون نوعاً من الضباب الذي يبدو أنه ينبثق منها، مثل تلك السماوات المُذَهَّبة في الرسوم البيزنطيّة، التي لا تعتبر سماوات حقاً، وإنما تبدو هالاتٍ من ذهب تَبُثُّهَا الصورةُ. ولهذا فإذا نظرت جيّداً فهي ليست ثابتةً في أي مكان وإنما تبدو طافيةً في مكان بدون أُفق وبدون زاوية للنظر. ومع ذلك فإنها هي. إنها جمالها ولطافتها وابتسامتها. أتعرّف عليها بفضل نوع من الانطباع ومن التَّضَوُّعِ الانفعالي الذي يبدو أنه يستقل عنها كعطر يميّزها بوصفها كائناً جوهرياً ووحيداً ويحوّلها، بفضل التذكّر، إلى جوها النفسي الخاص.

وأخيراً، هناك كلمة حول ما كان بُودْلِيرْ يسمّيه: "جِنَانٌ مُصْطَنِعَةٌ". لقد أبدى بنباهته المعهودة ملاحظةً صائبةً هي أن أثر المخدر ليس تشويهاً للشيء أو تزييناً بإقصاء فَضْلاتِه أو بإبراز لحظات سعيدة. ينبغي التوقف على هذا الاقتباس: "فليعرف أناسُ العالَم أو الجهالُ المتطلعون إلى معرفة المتع الاستثنائية، أنهم لن يعثروا في الحشيش على أي شيء خارقٍ وإنما سيعثرون على الطبيعي في درجاته القصوى. إن الدماغ والجهاز العضويَّ اللذَيْن يؤثّر فيهما الحشيش لن يقدِّما إلّا ظواهرهما العاديّة والفردية مزيدَيْن حقاً من حيث العدد والقوة"[32]. ينبغي أن نحتفظ بالعبارة "الطبيعي في درجاته القصوى". إنها تلخّص كل ما كان يريد أن يقوله هذا التحليل. ليس الشعر شيئاً آخر غير هذا: تصعيدٌ للعالَمِ واحتفالٌ بالأشياءِ التي أرجعهَا الوعيُ الإطلاقيُّ إلى قوتها الانفعاليّةِ الأصليّةِ.

---

(31) *Proust et le monde sensible.*

(32) «Poème du Haschisch», Pléiade, p.355.

لقد كشف التحليل بوضوح الآن الموطن الذي يجد فيه الاختلاف بين الشعر واللاشعر تَمْيِيزَيَّتَهُ. هذا الفارق لا يتعلَّق بالأشياء وإنما بالوعي بالأشياء. ونستطيع أن نتحدث بكامل الحق، مع هيغلْ عن الوعي الشعري والوعي النثري. هناك ملمحانِ بنيويّانِ ووظيفيّانِ يفصلان بينهما .الإطلاقُ مقابل الجزئيةِ، والوِجْدَانِيّةُ مقابل الحياديةِ. نستطيع أن نطرح إذن مسائل إضافيّة حول الشروط السيكولوجية المحدِّدة لهذا النمط من الوعي أو لذاك. هذا يعتبر أيضاً مجالاً شاسعاً للبحث لم يُكْتَشَفْ بعدُ، وتستطيع معرفته أن تفتح مع ذلك آفاقاً شديدة الاتساع. وفي حالة مثلِ هذه ينبغي أن نكتفي بالتحديد العام للمشاكل.

الشعر هو بالنسبة إلى الطفولة حال نعمة. الطفل لا يتذوق الأشعار. وهو لا يكون بحاجة إليها. إنه يقرأ مباشرةً قصيدةَ العالَم. فكل شيء يمتلك، في نظر الطفل، مَلَكَةَ التعبير، وكل شيء له روح. المنضدة صارمة، والأريكة صديقة، والخزانة وقورة. يقول كَافْكَا: "قد تكون عبارة متوددة أو معاديّة بالنسبة إلى الفتى، تجربة أشدّ مباشرةً من عبارة اللحظة الزرقاء". ويقول غيُّومْ Guillaume: "إن إدراك البدائي وإدراك الحيوان أو الفتى، مثلاً، يبدو بشكل جوهري، إدراكاً فِراسِياً. إذْ يحصل تلقي العبارات قبل إدراك الأشياء. أو بعبارةٍ أدقّ، فإن الأشياء هي وقائع تعبيرية قبل أن تكون وقائع محدّدة بمجرد صفاتها الحسيّة الخاصة"[33]. ولكن ينبغي توضيح هذا. إن الطفلَ هو شاعرٌ أوَّلِيٌّ لوحته اللونيّة palette الوِجْدَانِيّة توجد نسبيًّا محصورة.

هذه الرؤية الانطباعية للأشياء توجد مرتبطة بشكل حميمي ببِنْيَةِ المجال الظاهري. الإدراك الطفولي هو إدراك مندمج: الفتى لا يدرك العالَم بوصفه مجموعَ عناصر مختلفة ومتّحدة في نفس الآن، وإنما يدركها بوصفها سلسلةً من الكتلِ الشاردةِ والأجزاءِ المتناثرةِ. إن كتاباً مليئاً بالصور لا يحكي قصة. فكل صورة تُدرَك في حدِّ ذاتها بوصفها كُلِّيَّةً معزولةً بدون روابط زمنيّة بما يتقدمها أو مع ما يعقبها. الأشياء تُرى في الكتاب عبر دلالاتها الوجودية، كما أن أول صنافة للموجودات تُنجز بحسب التعارض المزدوج للخوف والرغبة. إن وعي

(33) *Psychologie de la forme*, p.191.

الطفل هو وعي كلي. ولا يحصل إلّا بالتدريج انبثاق الموقف التحليلي (غِيلْبْ Gelb) والنسبي يعقب المطلق. ويكفي بذل جَهْد ضروري لأجل استعادة وعي الطفل ـ ليس محتوى، أي أحداث حياة الطفولة، وإنما شكل أو بِنْيَة الرؤية الطفوليّة ـ لأجل استعادة الأشياء بوصفها أشياء ـ انفعالات. "أتذكر الجَدَّة وحقل الورود ورائحة أغصانها اللاذعة والخَدَم والعربة الصفراء والشمس. وكل هذا يذوب في انطباع ساطع وحيد" (تُولْسْتُويْ Tolstoï). هذا انصهارٌ إذن في انطباع وحيد لمجموع من الأشياء المتنافرة التي تمكّن منها وعي الطفل، عبر اختلافاتها الموضوعيّة في وحدتها الوِجْدَانِيّة. لأن كل كُلِّيَّة هي انطباعيّة وكل انطباع هو إطلاقي.

"الشعر" كما يقول غوته "حالة محفوظة من الطفولة". وهذا امتياز لم تَمَكِّنْهُ الطبيعةُ لكل الناس. إن الشاعر هو وحده الذي عرف كيف يحتفظ في نفسه بشيء من روح الطفل[34]. إن النفسيّة الطفولية هي نوع من الفرن الانفعالي العظيم حيث تصاغ بواسطة الكلمات والصور المرفوعة إلى أعالي درجات الانفعاليّة، هذه الحالات النفسيّة الموصوفة من قِبَلِ فْرُويْدْ والتي يصعب على الراشد صعوبةً شديدةً التغلب عليها. وقد يكون الذين يبلغون إلى هذا هم هؤلاء الذين يعانون من العمى الشعري. وقد يُلْزَمُ النضج الفكري بدفع هذا الثمن. كان فَالِيرِي يجد علاقةً دقيقةً "بينَ ما هو من طبائعِ البلاهةِ وبين الشعرِ"[35].

للشعريّة poeticité مؤشرات سُوسْيُو ـ تَارِيخِيَّة. نحن نعرف أنها قد هجرت الغرب لمدة قرنين ولم تعد ـ بقوّة ـ إلّا مع الرومانسية. "إن الشعر الرومانسي هو، بعد كل شيء، الشعر في ذاته، شعر الشعر، العصارة التي يُحتفَظُ بها بعد إقصاء كل عنصر غير شعري، إنه الشِّعْرُ المُشَعَّر، ـ بحيث إن أيَّ شعرٍ غير رومانسي قد لا يكون في نهاية المطاف إلّا شعراً غيرَ شعري"[36]. وبما أنه بعيد الاحتمال أن تكون العبقرية قد تخلّت فجأةً عن الغربيين لمدة مائتَيّ سنةٍ، ينبغي البحث عن تفسير لهذه المعطيات في حقل سُوسْيُو ـ تَارِيخِي.

(34) مع فارق هامّ هو الفارق بين الأولى [أو الغُفْل] والمصَفّى [أو المصنوع].

(35) «Calepin d'un poète», Pléiade, 1, p.1452.

(36) R. Huch, *Les Romantiques allemands*, p.179.

حدسيًا، توجد بدون شك علاقة حميميّة بين "البورجوازيّة" و"النثريّة". النثرية البورجوازيّة هي نمطٌ جاهز غير اعتباطي. فمع قرن "البورجوازيّة الغازية"[37] برزت النثريّة باعتبارها أسلوبَ وجودٍ. يقول مِيتَرْنِيخْ Metternich: "إن سياستي غير شعريّة، إنها بالأحرى نثرية". كان هذان المصطلحان قد فقدَا، كما نرى، حصريّتهما الأدبية، لكي يشيرا إلى أنماط سلوكيّة. ماذا كان يريد مِيتَرْنِيخْ قوله؟ لا مِراء في أنه كان يريد أن يقول إن حوافزه السياسية لم تكن مُستخلصة من سجل القيم ـ الانفعالات: المجد والشرف والتقاليد والفروسية، وإنما هي مُستخلصة فقط من نظام القيم الحسابات المدعوّةِ مصالحَ. إن الفارقَ هو فارق في المحتوى أكثر مما هو فارق في الشكل. يتعلَّق الأمر الآن بتقدير الأرباح والخسائر بتعويض الواجبِ بالمِلك. لقد تحول الاقتصاد بالمعنى الواسع للكلمة، بوصفه حساب المتع والصعوبات فالمزالق والضمانات، إلى نمط من الوجود إلى فن الحياة. إن إنسان القرن التاسع عشر يدشّن وجوداً من نمطٍ اقتصاديٍّ. وهذا يعني أن كل قيمة، وكل هدف، وكل مشروع ينبغي أن يُنظر إليه في علاقة بنقيضه الخاص. الاقتصاديُّ هو نظام ضخم لتحييد القيم بنقائضها. إن قيم الشِّدَّةِ يُضَحَّى بها لصالح قيم الأمَانِ. والأمَانُ هو تسميةٌ أخرى للوجودِ النثريِّ.

وفي حدود ما نعلم فإن الأزمان القديمة كانت موسومةً بعلامة الشِّدَّة. "لقد كانت المتع قليلةً، إلّا أنها كانت تُتذوّق بشِدَّة؛ ولم يكن الضجر موجوداً أو على الأقل لم يكن معروفاً... وفي عصر لويس الحادي عشر كان السلوك الإنساني يتموضع في اللفظتَيْن الطرفيَّتَيْن: المتعة والعذاب، الترف والبؤس، الغضب والندم. وكان أناس القرن الخامس عشر يتمتعون بالنكهة الحادة لحياة ذات تناقضات عنيفة. إن ضوء العصر يضفي على كل شيء مظهراً مُشِعًّا". ليس العالَم الموصوف هنا، العالَم الذي عاشت فيه مَدامْ بُوفَارِي Madame Bovary. إنه معارضه. إن تْرَاجِيدْيَا الوجود هي تْرَاجِيدْيَا خواء ما. مع فْلُوبِيرْ Flaubert وبُودْلِيرْ وتْشِيكُوفْ ينبثق في الأدب موضوع جديد هو الضَّجَرُ الذي سيطبع الحداثة.

آه أيتها الموتُ أيتها الضَّابطةُ، لقدْ حانَ الوقتُ! فلنرفعِ المِرساة!
هذَا الوَطنُ يضْجرُنا، أيتُها المَوتُ! فلنَحزِمِ الأشرعةَ!

(37) حسب العنوان الذي وضعه ج. مُورَازِي، للكتاب.

فإذا كانتِ السماءُ والبحرُ مثلَ المدادِ
فإن قلوبَنا التي تعرفُها مترعةٌ بالأشعةِ!

هكذا كتب بُودْلِيرْ. وليس صدفةً، إذ عاد إلى الكتابة، في نفس الوقت، الذي ضاعت فيه شِدَّةُ العالَم. لم يسبق أن تكلمت اللغة بصوت بالغ الجهارة، وربما كان ذلك لأن الوجود لم يسقط أبداً إلى هذا الدَرْك الأسفلِ. قد ننضمّ هنا إلى نظريّة الكَتارْسِيسْ الأَرِسطيّة القديمة، ليس التطهير من الأشواق ولكن التطهير من رغبة الشِّدَّة هذه التي لم تغادر أبداً روح الإنسان، وإن العالَم لم يعد يستجيب له لأن الشعر قد أخلى مكانه فيه.

* * *

ينبغي لكل بحث أن يُفتتح بالأسئلة وأن يُختتم بها. أودُّ أن أطرح سؤالَيْن اثنين، أحدهما وجودي، والثاني ميتافيزيقي.

يرتبط الأول ارتباطاً مباشراً بما أسلفنا قوله، وهو ينصبّ على الوجود الشعري، ويتساءل عن المعنى الذي يمكن إعطاؤه لمثل هذه العبارة. الحياة بطريقة شعريّة هي ما ذهب رَامْبُو للبحث عنه في أفريقيا، ما كان يسميه "الحياة الحقيقيّة". إلّا أنها حسب قوله، "غائبة"، ويمكن أن نتساءل حول معنى هذا الغياب.

وإذا استخلصنا الدرسَ من النظريّة الشعريّة المطروحة هنا، فإن السمة المُميِّزة للشعريّة poéticité هي الشِّدةُ. فهل يمكن أن نتصور وجوداً موسوماً بدليل الشِّدَّة، وحياةً وِجْدَانِيّةً تامّةً متّجهةً نحو الذروة paroxysme، ووعياً مُصعداً للعالَم دوماً، وحميةً غير كاذبة أبداً؟ أهذا هو نمط الوجود الذي قصره نيتشه Nietzsche على الإنسان الأعلى؟

"إننا نعرف ما هو الشرط البنيوي الوحيد لمثل هذا الوجود. إنه اللا ـ نفي، التطابق الكُلّي مع الذات، الحضور المتحرّر للغياب. الليل بدون نهار، والشتاء بدون صيف، والحب بدون نسيان، والشوق دون نفور. الحكمة المقلوبة والبحث الدائم عن الاختلاف والإرادة العنيدة لكل الأطراف. "كل أشكال الحب والمعاناة والجنون". (رَامْبُو).

رغم ذلك، فبمجرد ما يقوم هذا التحديد، يموت الوجود الشعري بتناقضه. إذ إن الوجود هو زمنيّة، والزمن هو نفي، الشعر هو حضورٌ وكل حضور لا يدوم أكثر من الحاضر. إن شيئاً ما لا يمكن أن يكون دون أن يكفَّ عن أن يكون شيئاً مختلفاً عما كانَهُ. يقول أَرِسْطو: "إن الزمنَ يفككُ ما هو موجودٌ". إنه البُعد الجوهري للغيرية، والتكذيب الأُنْطُولُوجي لمبدإ التطابق. إن الزمن باعتباره ذاك، منبعٌ جوهريٌّ لنثرية العالَم، ففيه يتخلّى القلب عن غروره ويخيب العالَم. ينبغي للشعر المعيش "الخلود العميق العميق" (نِيتْشَه) "والزمنِ الذِي لا يَمُرُّ". لقد كان كِيرْكغارْدْ على علم بهذا. وهو "لم يكن يستطيع أن يُحبَّ إلّا في الرغبة وفي الذكرى". يقول جَانْ وَالْ Jean Wahl متحدثاً عنه: "إن آفته قائمة في عدم تمكّنه من تحويل العلاقة الشعريّة إلى علاقة واقعيّة"[38]. وهو نفسه كتب يقول: "لقد فعلتُ حسناً، فحُبّي لم يتمكّن من التجسد في زواج". ولهذا فقد أوكل إلى اللّه مهمة تحقيق اللامعقول، وفي مملكة ثالثة حيث الرغبة المتحققة يمكنها أن تظلَّ رغبةً والشابة المعشوقة يمكنها، بشكل متناقض، أن تكون في نفس الآن مملوكة وضائعة. وبالتالي ألّا تكون في هذه الحياة ولا في هذا العالَم. إن أبواب القرن والعَاج ستظلُّ موصدةً.

وهذا يؤدي بنا إلى السؤال الثاني. إن العلاقة بين الشعريّة والمُقَدَّس لهي اكتشاف آخر للرومانسية، يقول نُوفَالِيسْ: "يتقاسم المعنى الشعري والمعنى التصوفي الكثيرَ من الملامح المشتركة. المعنى الشعري تربطه أواصرُ قرابة قوية مع المعنى النبوئي والديني، ومع كل أشكال الرُّؤْيَا". ألّا نستطيع بالتالي، وبالاتفاق مع النموذج النظري المطروح، أن نبحث عن جوهر هذا التماثل؟ ألّا يمكن أن نقول إنه مقَدَّسٌ كُلُّ ما لَا نَقِيضَ لَهُ؟ هكذا فإن الزواج هو بالنسبة إلى الكنيسة الكاثوليكية عملٌ قُدسِيٌّ. ألّا يحصل هذا لأن الطلاق مستحيلٌ؟ فماذا يحدث مع الصياغة الأُونطُولُوجِيَّة لِما هو مقَدَّسٌ؟ إن الإطلاقيّة، باعتبارها كذلك، تَنِدُّ كما نعرف، عن قبضةِ المفهوم. المقدسٌ بوصفه وجوداً بدون نَفْيٍ، وإطلاقيّةً متماثلةً مع نفسها، لا يمكنُ أنْ يُوجدَ. فإذا كان ينبغي للمقدس أن

(38) *Études Kierkegaardiennes*, p.13.

ينفلت من أيِّ شكلٍ من أشكالِ النَّفْيِ، وأن يُحَقِّقَ التماثل مع الذات نفسها داخِلَ منظومة المحتمل، فلا يمكن أن يكون موضوعاً للتفكير ولا أن يكون حاملاً لاسم ما. يقول فَالِيرِي: "فكيف تريدون أن يكون الكُلُّ ممثَّلاً بصورةٍ أو بأيّةِ فكرةٍ؟ لا يمكن أن تكون للكُلِّ صورةٌ تشْبهُهُ"[39]. ولكن إذا كان الكل لا يسمح بأن يكون مُفَكَّراً فيه، ألهذا السببِ لا يقبلُ بأنْ نتمكَّنَ منهُ؟ أليست هناك طريق أخرى للبلوغ إلى الوجود المُعَبَّر عنه بكلمةٍ أخرى نُسمّيها الشعر؟

إلّا أن هذا السؤالَ لا يمكن أن يُوجَّه إلى الشِّعريَّةِ لأنها هي في ذاتها لا ـ شعر.

(39) *L'idée fixe*, Pléiade, 11, p.211.

المراجع

- F. Alquie, *La Philosophie du surréalisme*, Flammarion, Paris, 1957.
- Aristote, *Rhétorique*, éd. Belles lettres, Paris, 1961.
  ——. Organon, 11, *De L'interpretation*, éd. Vrin, 1947.
- Arnaud et Nicole, *La logique ou l'art de penser*, Flammarion, Paris, 1970.
- Austine, *Quand dire c'est faire*, éd. Seuil, Paris, 1970.
- Gaston Bachelard, *Poétique de l'espace*, PUF, Paris, 1957.
  ——. *Poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1960.
  ——. *L'Eau et les rêves*, Corti, 1947.
- Charles Bally, *Traité de stylistique*, éd. Klincksieck, 1951.
- H. Barraud, *Pour comprendre la musique d'aujourd'hui, Paris, 1974.*
- Roland Barthes, *Le Degré zero de l'écriture,* éd Seuil, 1952.
  ——. «introduction a l'analyse structurale des récits» *Communications*, 8, 1966.
- Ch. Baudlaire, Réflexions sur quelques uns de mes contemporains, *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1968.
- A. Beguin, *L'Ame romantique et le rêve*, Corti, Paris, 1964.
- Berlin and Kay, *Basic color terms*, University of California Press, 1969.
- R. Blanche, *Structures intellectuelles*, Vrin, Paris, 1966.
- Boileau-Narcejac, *Le Roman policie*r, Payot, Paris, 1964.
- Bollnow. *Les tonalitees affectives*, Neuchatel, éd. Baconnière, 1953.
- R. Borger et A.Seaborn, *The psychology of learning,* Penguin, Londres, 1966.
- J. L. Borges, Interview au Figaro, (29-10-77).
- C. F. Boutenier, *L'Angoisse*, éd. PUF, Paris, 1945.
- F. Bruneau, *Histoire de la langue française*, Colin, Paris, 1905.
- Noam Chomsky, «Some methodological remarks on generative grammar», *Words*, 17, 1961.
  ——. *La linguistique cartésienne,* éd. Seuil, Paris, 1969.
  ——. *Aspects de la théorie syntaxique*, éd. Seuil, Paris, 1965.
- Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, éd. Flammarion, Paris, 1966.
  ——. «Comparaison poètique» in. *Langages*, 12, 1968.
  ——. «Théorie de la figure», *Communications*, n. 16, 1970.
- R. Decartes, «Principe de la philosophie», *Œuvres et Lettres*, Paris, Pléiade, 1937.
- D. Delas et J. Filliolet, *Linguistique et poétique*, éd. Larousse, 1973.
- J. Derrida, *La grammatologie*, éd. Minuit, 1967.
- J. Dubois, *Grammaire structurale du français: le nom et le pronom*, éd. Larousse, Paris, 1965.
- Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire,* éd. Herman, Paris, 1971.
  ——. *La prevue et le dire*, Mame, Paris, 1973.
- M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, éd. PUF, 1953.
- Pierre Fontanier, *Les Figures du discours,* éd. Flammarion, 1968
- L. Foulet, *Petite syntaxe de l'ancien français*, éd. Champion, Paris, 1930.
- Fraisse et Piaget, *Traité de psychologie,* PUF, Paris.
- S. Freud, *Le rêve et son interprétation*, Gallimard, Paris, 1976.
  ——. *Introduction a la psychanalyse*, Paris, 1976.
- N. Frye, *Anatomie de la critique*, éd. Gallimard, 1970.

- M. Galmiche, *Semantique générative*, éd. Larousse, Paris, 1975.
- G. Genette, «Langage poétique, poétique du langage», *Figures, II*, éd Suil, Paris, 1968.
  ——. «Vraisemblance et motivation», *Communications*, 11, 1972.
- Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, éd. Larousse, Paris, 1966.
  ——. «Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique». *Communications*, 8, Paris, 1966.
- M. Grevisse, *Le bon usage*, éd. Duculot, Paris, 1964.
- P. Grice, «Uttere meaning and intentions», *Philosophical Review*, 1969.
  ——. *Allen-Robbe Grillet, Pour un Nouveau Roman*, éd. Gallimard, 1963.
- Groupe Mu, *Rhétorique générale*, éd. Larousse, Paris, 1970.
  ——. Rhétorique de la poésie, éd. Complexe, Bruxelles, 1977.
- P. Guillaume, *Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937
- P. Guiraud, *La Grammaire*, éd. PUF, 1958.
  ——. *La Syntaxe du français*, éd. PUF, 1962.
- M. Heiddeger, *Qu'est ce que la métaphysique?, éd. Gallimard, 1951.*
  ——. *L'Être et le Temps*, éd. Flammarion, Paris, 1964.
- H. Horman, *Introduction à la psycholinguistique*, éd. Larousse, 1972.
- R. Huch, *Les Romantiques allemands*, Pandora, Paris, 1978.
- D. Hume, *Traité de la nature humaine*, éd. Aubier, 1946.
  ——. *Enquête sure l'entendement humain*, éd. Montaigne, 1947
- Roman Jakobson, *Six leçons sur le son et le sens*, éd. Minuit, 1976.
  ——. *Questions de poétique*, éd Seuil, Paris, 1976.
  ——. *Essais de linguistique générale*, éd. Minuit, Paris, 1968.
- Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, éd. Meditations, 1969.
- Katz et Fodor, «The structure of a semantic theory», *Cahiers de lexicologie, 9*, 1966, et 10, 1967.
- C. Kerbrat-Orecchionni, *La connotation*, Presses Univers, Lyon, 1977.
- Julia Kristeva, *Semiotiké*, éd Seuil, Paris, 1969.
- G. Le Bidois, et R., *Syntaxe du français moderne*, éd. Picard, 1935.
- Leech. *G. Semantics*, Londres, Penguin, 1974.
- Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, éd. PUF, 1961.,
- John Lyons, *Eléments de semantique*, éd. Larousse, 1978.
  ——. *Linguistique générale*, éd. Larousse, Paris, 1978.
- F. Lyotard, *Discours figures*, éd. Klincksieck, 1971.
- Stephan Mallarmé, *Œuvres complétes*, Pléiade, Paris, 1945.
- A. Pieyre de Mandiargues, *Le troisième Belvédère*, éd. Gallimard, Paris,1971.
- G. O. Martin, *Language, truth and poetry*, Univers. Press, Eidenburgh, 1975.
- A. Martinet, *La linguistique synchronique*, PUF, Paris, 1968.
- Merleau- ponty, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, Paris, 1945.
  ——. Le visible et l'invisible, éd. Gallimard, Paris, 1964.
- E. Meyerson, *Identité et realité*, éd. Alcan, Paris, 1908.
- H. Michaux *Connaissance par les gouffres*, éd. Gallimard, 1961.
- G. Miller, «Quelques études psychologiques de la grammaire», *Langages*, 16, 1969.
- J. C. Milner, *De la syntaxe à l'interpretation*, éd. Seuil, Paris, 1987.
- G. Morazé, *Les bourgeois conquérants*, éd. Colin, Paris, 1957.
- Charles Morris, *Signs, language and behaviour*, New York, 1946.
- P. Oléron, «Les activités intelectuelles», in Fraisse et Piaget,*Traité de psychologie*, t. vii, PUF, 1963.
- Suci Osgoode et Tannenbaum, *The Measurement of Meaning*, Univers. Of Illinois Press, 1957.
- Ch. Osgood, «Studies on the generality of affective meaning», unives. Amer. Psychology, 1962.
- A. M. Pelletier, *Les fonctions poétiques*, éd. Klincksieck, Paris, 1977.
- Platon, «Le grand Hipias», «Le Banquet», *Oeuvres complètes*, Pléiade, 1950.

- E. Alan Poe, «La Philosophie de la composition», *Trois manifestes*, 1946.
- Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Pléiade,1954.
- Quine, «Two dogmas of empirism». From a logical point of view, 1953.
- M. Raymond, *La Crise du roman*, Corti, Paris, 1966.
- H. Reicheinbach, *Elements of symbolic logic*, New York, 1947.
- J. Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, éd. Seuil, 1955.
    ——. *Poésie et profondeur*, éd. Seuil, 1955.
    ——. *Proust et le monde sensible*, éd. Seuil, Paris, 1974.
- Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, éd Seuil, Paris, 1975.
- M. Riffaterre, *Essais de stylistique stucturale*, Flammarion, 1971.
- Rivarol, *Discours sur l'universalité de la langue française*, éd. Delagrave, 1929.
- Ch. Rochefort, *Le Repos du guerrier*, éd. Grasset, Paris, 1958.
- B. Russel, *Signification et verité*, éd. Flammarion, 1957.
- Nicolas Ruwet, *Introduction à la grammaire générative*, Éd. Plon, 1967
    ——. *Langage, musique, Poésie*, éd. Seuil, Paris, 1972.
- Ruyer, «L' expressivité», *Revue de Metaph. et de Morale*, 1956.
- Jean Paul Sartre, *Qu'est ce que la littérature?*, éd. Gallimard, 1948.
- Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1968.
- J. Searle, *Les actes du langage*, éd. Herman, 1972. J. Searle.
- Jean Starobinski, *Les Mots sous les mots*, Gallimard, Paris, 1971.
- P. F. Strawson, *Les individues*, Éd. Seuil, Paris, 1973.
- Tzvetan Todorov, «Synecdoques», *Communications*, 1970, n.16
    ——. Les genres du discours, éd. Seuil, Paris, 1978.
- Paul Valery, «Questions de poésie», *Oeuvres*, Pléiade, 1959.
- Kivedi Varga, *Les Constantes du poème*, éd. Leyde, 1963.
- S. Vendler, *Adjectives and Nominalisation*, The Hague, Mouton, Paris, 1968.
- A. Waelhen, *Une philosophie de l'ambiguïté*, public. Univers. De Louvain, 1951.
- F. Wahl, *Études Kierkegaardiennes*, Vrin, Paris, 1949.
- H. Wallon, *Les origines de la pensée chez l'enfant*, Paris, PUF, 1942.

فهرس مقدمة الترجمة

1. الأعلام

أبو يعقوب السكّاكي 11
أحمد درويش 43-44
أرسطوطاليس 6-11
أُكْتابْيُو بَاتْ 16
أنْطُونْيُو مَاتْشاذُو 41
أولِيفْيِيه رُوبُولْ 20
إ. أ. رِيتْشاردزْ 27-28
إدغارْ ألَنْ بُو 26
أوغْدنْ 27-28
إيخْنبَاومْ 24
بودلير 26، 33
بُورْ رْويَال 50
بْيِيرْ كامِينَاذْ 31
ج. مُولِينُو وجوئيلْ تامِينْ 13، 21
جَانْ لُوي جُوبِيرْ 25
جِرَارْ جُنِيتْ 9
غُوزْجْياسْ 10
جماعة لُيِيجْ (مو) 15، 20
الخطيب القزويني 11
دُونِيسْ دَالِيكَارْناسْ 10
رولان بَارْتْ 10
شِيشرونْ 10-11
شْلوفسْكِي 24
صَامويلْ رُوبِيرْ لِيفِنْ 14
عبد القاهر الجرجاني 16، 46، 47
فَابْيُو كِينتِيلْيَانْ 10-11
فْرانْسوَا رَاسْتْيِي 36
فِرنانْدو لاَثارو كَارِّيتِيرْ 14
فونْتانْيِيه 9
فيكْتور هِيغو 34
مَازْمُونْتِيلْ 26
مالارميه 26، 37
مجنون ليلى 17
محمود درويش 13-15، 17-19
مِيرلُو-بُونْتِي 29
ناتالي سَارُوتْ 39
نِيكُولا رِيفِيتْ 14
هِنْرِيشْ لاَوْسبِيرْغْ 6
ياكُبْسُونْ 14، 23-24، 26، 28، 35-36

2. المصطلحات

أجزاء الخطاب 49
أشكال رمزية 21
إشاريات 49
إطلاق 28، 40
إقناع 8-9
إنْسِكْلوبِيدْيَا (معارف) 49
إيقاع 24
استعارة 8-9، 15-17، 21، 30، 32، 35
انحراف 47
انزياح 35-36
بدل 36
بَلاغة حِجَاجية 9
بَلاَغة الصور 9، 11، 19
بِنْية متعارضة 39، 40
بِنْية مطلقة 39
بويطيقا 6
تحديد 31
تراجيديا 6، 10

تشبيه 9، 16-17
تشديد انفعالي 39
تعارض 28
تغريب 7
تفخيم 49
تقديم وتأخير 30-31
تناظر وجداني 31
جناس 30-31، 34
جهات الخطاب 7
حِجاج 8-9
دلالات حيوية 29
دلالة إيحائية 34
دلالة مفهومية 35
سياق 35
شعر غنائي 27
شعرية 7
شعرية الأشياء 38
شعرية اللغة 38
شكل 35
صور التركيب 12-13، 20
صور الفكر 12، 18، 20
صور الكلمات 12، 20
صور المعاني 12، 15، 20
قافية 30-31، 34
كناية 17
ماصَدَق 45
مبهمات 49
متناظرة 36
متناظرة عاطفية 37
محاكاة 25
مرجع 45
المعاني العاطفية 36
معنى مفهومي 36-47
معنى وجداني 37
مفهوم 25
منافرة 31
نبر الشدة 49
نبرة عاطفية 40
نص 35
نظم مطرد 49
نعت 32
النفي 22–23، 32
النقيض 32
وجدان 25، 28، 32، 35
وحدة وجدانية 47
وظيفة شعرية 23، 35

الفهرس

1. الأعلام

أَبُولِينِيرْ 62، 75، 146، 149، 197، 280
أَرَاغُون 131، 164
أرسطو 68، 74، 78، 173، 175، 251، 292
أفلاطون 61، 99
أَكْرُويْدْ، روجِيه 264
أَلَنْ بُو، إِدْغَارْ 80، 205، 230، 260، 261
أَمْبِيلْ 274
أُورِيلْيَا 165
أُوغْدنْ وريتْشَارْدزْ 173
أوسْتِينْ 82
أوسْـغُـودْ 186، 195، 209 - 213، 215- 217، 231
أوفِلْيَا 134
أولِيسْ 179-180
إيزولْدْ 134، 237
س. أ. سْتِيمَانْ 265
إِيلْوَارْ 62، 235
بَارْثْ، رولان 64، 171
بَاشلارْ 195، 201، 236، 283، 285، 286
بَالِي، شَارْلْ 78، 125، 152
بانْتزْ. هـ. 102
بْروتُونْ 80، 127، 187، 223
بْرُوسْتْ 64، 102، 194، 258، 285- 287
بْرومُونْ، كْلُودْ 264
بْرِيفِيزْ 73
بلانْشِي، رُوبيرْ 101، 280
بَلزَاكْ 70، 139
بْلومْفِيلدْ 172
بوارو، وهِركيلْ 261
بْوالُو 150، 219
بُوفَارِي، مدام 290
بوتِيتْشيلِي 237
بُـودلِـيـرْ 62، 78، 80، 134، 182، 185، 190، 193ـ 195، 232، 240، 247، 253، 274، 276، 279، 287، 290، 291
بُورخِيسْ 164
بُورْ زوِيَالْ 205
بُورْسْ، ش. س. 221
بُوسْتَالْ 111
بُوشكِينْ 80
بُولْ، جَانْ 282
بْياجِيه، ج. 201
بْيافْ، إِيدِيثْ 238
تزَارَا، تْرِسْتَانْ 259
تشُومسْكِي، نعومْ 69، 124، 146، 173، 218
تْشيكُوفْ 80، 183، 290
تُولستويْ ل. 289
جَاكوبْ، فُونْ 281
غِشْطَلتْ 269، 270
جُوكَاسْتْ 248
جِيمسْ، وِليَمْ 183
جِيرِيدْيَا 75، 132، 133
دُوبلايْ 152، 155
دُورُوشْفُورْ، كْرِيسْتْيَانْ 224
دو بُوفْوارْ، سِيمُونْ 268
دُوفْرِينْ مَيكَلْ 184
دُويْلْ، كُونَانْ 260
دِيبُونْ، لاَبِي 220
دِيدرُو 278
دِيكارْتْ 63، 205، 207
ديمَارْسِي 79
ديمُوفْرِيطْ 227

ذِي لاَ كْرُوتْ، خْوَانْ 127
رَادُونْفِيلْيِي 122
رَاسلْ 99، 108
رَاسِينْ 229
رَامْبرَانتْ 281
رَامْبُو 142، 163، 170، 193، 200، 239، 291
رَاموزْ 282
رائِشْنْبَاخْ 108
رُوبْ ـ غريِّيه، ألانْ 181، 224
ريتْشَارْد، ج. ب. 287
ريفَاتِيرْ 76
رِيفارُولْ 196
رِيفِيتْ، نيكُولا 240
رِيلْكْ 236
سَارْترْ 63، 185، 198، 274
سَارُوتْ، نَاتَالِي 265
سْتارُوبِينسْكِي 77
سْتاينْ ج. 247
سْترَاوْسَنْ 119، 120
سُقْرَاطْ 95، 99، 100، 106، 226
سُوزِلْ 119، 165
سُوسِيرْ 77، 82، 85 - 86، 89، 90، 152، 173، 179، 230
سُولْجِنِتسِينْ 258
سِيزَانْ 236
شَارْ، رُونِيه 202، 257
شِيكسْبيرْ 134، 208
عِزْرا بَاوند 171
غالِيلِي 227
غريبِيسْ 111-112، 133
غريمَاسْ 128، 222
غوته 189، 289
غوتْيِيه 254
غُولْدَسْتَاينْ 189
غيرُو، بْيِيرْ 143
غِيلْبْ 289
غيُومْ 288
فَارْغَا، كِيبِيدِي 62
فَاليرِي 62 - 65، 92، 104، 170، 172، 183-184، 207، 215، 223، 225، 275-276، 289، 293
فَاندِينْ 263
فَانسِي 281
فِرجِيلْ 78
فِرلِينْ 133، 234، 246، 248، 273، 275
فْرويْدْ 66، 164، 282، 285، 289
فْرِيجْ 179
فْلوبِيرْ 290
فِنْدلِزْ 98، 99
فُوكُو، مِيشِيلْ 63
فُولْكِتْ 190، 272
فُونتَانِييه 79، 125، 170، 174
فِيتِيزْجْرَالدْ 146
فِينِي 127، 132
كَاتزْ وفُودُورْ 71، 118
كَارْنَابْ 118
كَافكَا 64، 199، 216، 288
كَالاَسْ 238
كامُو 76، 137
كَاتولْ 279
كَانْدِينسْكِي 170، 189، 236
كَانطْ 108
كَايْلْوَا 62
كْرُوجِرْ 272
كْرِيزْوِي، روبنْسُونْ 204
كْرِيسْتِي، أغاثَا 260، 263
كْرِيسْتِيفَا 247
كْلَودِيلْ 168، 196
كُوبرْ، فِينموزْ 239
كُورْنِيْ 72، 79، 80، 279
كُوكْتُو 122، 238
كُولِينْغْوُودْ 118
كُومْبرَايْ 286
كُومِينْكسْ 147، 157
كِيبْلِيرْ 72
كِيرْكغَارِدْ 110، 292
كِيهُوتلْ 110
كِينْسْ، ج. ن. 101
لامَارْتِينْ 138
لُورْكَا، فيدِيرِيكُو غَارسِيَا 249
لُوكْرِيسْ 191
لويزْ لاَبِي 240

لِيفِي ـ سْترُوسْ، كْلودْ 191، 216-217
مَازِتِينِيه، أنْدريه 82، 194
مَالازِميه 62-64، 70، 72، 80-81، 83، 115، 120-121، 130-131، 141، 148-149، 163-165، 169، 171-172، 177-178، 190، 197-198، 207، 219، 230، 234، 246، 254، 257، 260، 276، 279
مَالرُو 139، 262
مَالِيرْبْ 62، 251
مَايزُسُونْ 227-228
مَاينْ رِيدْ 239
مُورِيسْ، شَارلْ 210
مُوسِيه 237
مُونَانْ 78
مِيتَرْنيخْ 290
مِيتَزْجِيرْ، و. 270
مِـيـرْلُـو ـ بُـونـتِـي 114، 171، 181-182، 184، 188-190، 198، 236، 274
مِيشُو، هُنْرِي 209
مِيلِي 234
نِرْفالْ 62، 165، 176-177، 193، 200، 237
نُوفَالِيسْ 64، 199، 292
نِيتْشَه 291-292
هَلْمسْلِيفْ 67
هَاملِتْ 134، 248
هيدغرْ 182، 201، 245-246
هِلِينزْ، فْرَانْزْ 286
هُوبْكِينسْ 156
هُولدرلِينْ 272
هُولْمِسْ 261
هُوميرُوسْ 62، 133
هِيغلْ 99-100، 288
هِيغُو 62، 73، 80، 110، 154، 233
هيُوم 225
وَاطْسُون، الدكتور 261
وَالْ، جَانْ 292
وِرْنِزْ 184، 271
يَاسْبِيرزْ 251
يَاكبْسُونْ 61، 65-66، 77-78، 86، 111، 152-154، 156، 162، 175-176، 222، 229، 239، 242

2. المصطلحات

أدبيَّة 61
أضداد 87
أمر 75
إبداع لُغوِي 200
إحَالَة 106
إحصائيات 79
إدراك طُفولِي 288
إشارِيَّة 136-137، 139
إطْلاَقُ الإِسْناد 136-137
إطْلاق دَلالي 121
إطلاقية الدَّلِيل 159
إنْسِكْلوبِيديَا 71-73، 132
إيحَاءُ 166، 185
إيقُون 221
اخْتبَار الصِّحَّة 78
اخْتلاَف 159
اسْتجَابة 210-211
اسْتِحالَة مَنطِقيَّة 87
استعارة مُفارِقَة 131، 278-280
استعارة نحوية مُفارِقَة 147
اسْتِنبَاطِيّ 64
اعتباط 221، 225
اقْتِران 130
اقتضاء 119، 120
انْحِراف 67
انْزِيَاح 67، 69، 117
انْفِراج 265
انْقطاع 127، 150
بدل 86-88، 123، 138، 144، 199، 204، 214، 269، 279، 280، 282
تجانس صَوتِي 151
تَجاوُب 190، 232
تجربة تحليلية 113
تجربة غُفْل 201
تجربة فَطِنَة 201
تجربة كلية 112

تجربة مختلِطَة 113
تجنيس 153
ترادف وِجدَاني 231، 240
تَراسُل 190، 232
ترجمة 162، 206
تَشاكُل 270
تشبيه 175
تَصْويريَّة 67
تَضَادَ 88
تَعارُض 89 -90
تعجب 111-112، 114-115
تعدد دلالي 66، 166
تَعطُّل شِعرِي 196
تَعوِيض 78
تَفخِيم 154
تفسير 81
تَقسِيمُ الإسْناد 136
تَكرار 246-247
الْتِماس 75
تَناسُب 175
تَناقُض 87، 89
تَوازُنٌ قارٌّ 217
ثَخانَة 82
جزئية 288
جناس تأليفي 66
جناس تَأويلِي 66، 198، 226
جناس صَامِتِي 153-154
جِهَة 100
حَافِز 210
حذف 73، 77
حساسية وِجدانِيَّة 200
حَشْو 73، 130-131، 134-135، 231
حشو خارجي 73
حشو داخلي 73
حكاية مَفهومِيَّة 261
حِياد 81، 288
خطاب 90
دالّ 82، 85-86
دَالَّة 105
درجات التَّصْويريَّة 124، 126
دلالات حَيوِيَّة 182
دَلِيل 85
رمز 221
رمزية صَوتِية 67، 157
رواية بوليسية 260
رواية مَقلُوبة 260
سر 262
سَنَنٌ لُغَوِي 69
سِياق 97
شِدَّة 169، 171، 213
شذوذ دَلالِي 118
شرح 162، 169
شعرية 62
شكل 197
شَكل المَعنَى 172
صادِق 236
صِفة 130
صورة 68، 173-174
صورة بيانِيَّة 63، 173-175
صورة مُبتكَرة 122
صورة مستهلكة 122
صورة ميتة 125
صورة/ أرضِيَّة 269-270
صَيرورَة وَسِيطَة 210
ضرورة 223-224، 226، 236
ظَاهِراتِيَّة 181
عَائِدِيَّة 99
عالَم الخطاب 92
عَجائِبي 200
عَطالَة وجْدانِيَّة 194، 196
غموض 206-207
غِنائِيّ 63، 170
فَعالِيَّة 212
قَابلِيَّة التَّعارُض 124
قافية 151- 153، 156
قانون الرَّتْبَة 263
قضية خاصة 94، 97-98
قَضِيَّة عامة 95، 97-98، 103
قلب 140- 142، 154
قوة 212
قوة خَبريَّة 75
قياس مُضْمَر 224

قِيمَة 212
كَفَاءَة 69
كلام 90
كلية 108-110
كَمٌّ 93
كَيْفٌ 93
لَاوِجدَان 280
لغة 90
مُؤشِّر 221
مَاصَدَقٌ 61، 95، 106، 130
مُتَنَاظِرَة دلالية 222
متناظرة وِجدَانِيَّة 222، 232، 238
مثال مُضَادٌّ 78
مجاز ضَرورِي 125
محاكاة 83، 226
مَدلُول 173-176
مَدلُول عاطِفي 176
مرجع 176، 179
مُسْنَد 92، 266
مُسْنَد إليه 92، 266
مسند إليه تَكمِيلي 92-93
مسند إليه ظَاهِر 93
مسند تَكْمِيلِيّ 92
مُشابَهة 221-222
مُعاظَلَة 150
مُعْطى 119، 120
مُعَلَّل 221
معنى عاطِفِيّ 81
معنَى المعنى 83، 168
معنى مفهومي 81
مفهوم 61، 106، 173، 187
مكان مُطلَقٌ أو شعري 259
مكان مميَّز 114، 259
ملفوظٌ إنجَازِيٌّ 75
مُمَيِّز دلالي 212
مُنافَرة 118، 131، 134-135، 154
مَوضُوع 105، 107
نَبْرُ الشِّدَّة 154
نحوية 67، 69
نظم 65، 149-151، 159
نَعْتٌ 130
نَفْيٌ 85
وجدان 81، 187، 197، 202، 280، 288
وحدة مفهومية 186
وِحْدَةٌ وِجدَانِيَّة 186، 208
وَصْف 81
وضوح 205-206
وظيفة انفعالية 176
وظيفة وصفية 82، 106
وَعْد 75
وَقْف 77

المحتويات

مقدمة الترجمة العربية 5

1. حول الكلام السامي 5

2. حول ترجمة د. أحمد درويش 43

المدخل 61

الفصل الأول: مبدأ النَّفْي 85

الفصل الثاني: الإطْلاق 117

الفصل الثالث: الدلالة الشعريَّة 161

الفصل الرابع: التَّحْيِيد ونفْيُ التَّحْيِيد 203

الفصل الخامس: النَّص 221

الفصل السادس: العالَم 259

المراجع 294

فهرس الأعلام والمصطلحات 297



د. محمد الولي

- الدكتور محمد الولي متخصِّص في البلاغة العربية التي دَرَّسها في عدة جامعات مغربية. له اهتمام خاصّ بحقول الاستعارة.

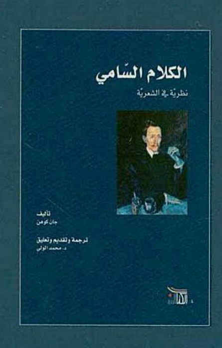
من أهم أعماله المنشورة:

- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي (الذي نال به الماجستير في جامعة سيدي محمد بن عبد الله بفاس).
- الاستعارة في محطّات يونانيّة وعربيّة وغربيّة (الذي نال به دكتوراه الدولة في جامعة محمد الخامس بالرباط).
- كما نشر عديداً من المقالات حول الشعرية والحِجَاج والاستعارة في مجلاّت مغربية.
- له اهتمام خاصّ بالترجمة، في مجال الشعرية، من الفرنسية والإسبانية إلى العربية.

من أهم أعماله التي أنجزها منفرداً أو باشتراك:

- ج. كوهن، بِنية اللغة الشعرية، 1986.
- ر. ياكبسون، قضايا الشعرية، 1987.
- س. ر. ليفن، البِنيات اللسانية في الشعر، 1989.
- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، 1996.
- فيكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، 2000.
- فرانسوا مورو، البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، 2003.

يصدر له قريباً في دار الكتاب الجديد المتحدة ترجمة الاستعارة الحيّة لبُولْ رِيكُورْ وهي قيد الطبع. يعمل حالياً على ترجمة مصنّف الحِجَاج لشَايِيمْ بِيرِلمَانْ، باتفاق مع نفس الدار.



الكلام السّامي

نظريّة في الشعريّة

إذا كان الملمحُ المميِّز للفَرْق بين الشِّعر واللا-شِعر هو التصويرية figuralité المحدَّدة في اللحظة الأولى، في الجزء التمهيديِّ لهذا التحليل، باعتبارها نسقاً من الانزياحات، فإن سؤالاً متعلِّقاً بوظيفة هذا السَّلب التصويريِّ يظل قائماً.

يتعلّق الأمر هنا بالمعنى وحده. لقد كان الشِّعْر واضحاً في العهود الكلاسيكية. واعْتَراهُ الغموض مع الرومانسية، وغدا اليومَ مستغلقاً. إلاّ أن الشِّعر لا يكون كذلك إلاّ حينما نلتمس فيه خاصّيّة الوضوح من النَّمط المفهوميِّ noétique، تلك الخاصّيّة التي هي وحدها المُسلَّم بها في الثقافة الغربية. والحال أنّه من العملية التصويرية ينبثق معنى متغيّرٌ متسامٍ عن نظام المفهوم. يُدعى هنا هذا المعنى المتغيّر: وجدانيّاً.

ينبغي أن نُلقي الضوء هنا على آليّات التحويل. إن مبدأ التعارض، أساسَ اللسانيات البنيوية، هو الذي يُوضع هنا موضع سؤال. هناك نمطان من الكلام يتقاسمان مجال الخطاب، وذلك تبعاً لتحمّلهما، أو عدم تحمّلهما، بنيةَ التَّعارض داخل هذا الخطاب. الأول هو النَّثر، والثاني هو الشِّعر. وبتحرير الكلمات من سلبها المتأصل فإن الشِّعر يعود بها إلى إشراقها الأصلي.

هنا يتواجه منطقان. إن منطقَ الخلاف، دعامةَ الكلام النثري ووعيَ العالم الذي يُعبِّر عنه، يتعارضُ مع منطق التطابق الذي يتحكّم في نَمَط آخر من الوعي، ذلك المنطق نفسه الذي يدركه الليل في أحلامه، وتدركه القصيدةُ في كلماتها.

موضوع الكتاب نظريّة في الشعريّة


ISBN 9959-29-498-2
9 789959 294982

دار المدار الإسلامي
توزيع حصري

موقعنا على الإنترنت
www.oeabooks.com